PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 27 - ROMA, 5 LUGLIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63084

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

COMMENTANDO LE ELEZIONI

DEMOCRAZIE E DEMOCRAZIA
Il problema dei giovani

Le democrazie nate da una legittima aspirazione dei popoli alla libertà, emerse e riemerse sovente nel corso della storia da reazioni più o meno violente a governi assoluti, erraron spesso nella coscienza dei popoli una concezione errata del reggimento democratico.

E così alcuni, identificando il popolo con la fazione, chiamarono democrazia la tirannide di una classe sulle altre, ed altri, pensando alla democrazia come ad un dono, non avviarono i popoli a conquistarla infondendo, sia pure attraverso alle diverse ideologie, il senso di una umana e civile solidarietà.

Fu già della democrazia ateniese la preoccupazione degli uomini più responsabili ad infondere nei cittadini il culto di quei valori morali per i quali ogni uomo doveva considerarsi servo della collettività. Tucidide ammoniva: «Io vorrei, o cittadini, che ogni giorno voi fissaste gli occhi sulla grandezza di Atene, fino ad esser colmi di amore per lei; e quando foste colmi dello spettacolo della sua gloria, rifletteste che questo impero è stato acquistato da uomini che conoscevano il loro dovere ed avevano il coraggio di compierlo; ma che nell'ora della battaglia avevano sempre presente il timore del disonore e che, se mai fallissero in un impresa, non volevano ammettere che le loro virtù fossero perdute per la loro terra, ma le donavano generosamente la vita, come l'offerta che potessero portare alla sua festa».

Ma la preoccupazione della democrazia greca più che di stilare programmi, dopo aver assicurato una organizzazione adatta a salvaguardare la libertà, fu di indirizzare gli uomini a servire la comunità secondo le proprie qualità *intellettuali e morali*, ben sapendo che i programmi sarebbero stati vani senza l'apporto di chi potesse realizzarli con competenza ed onestà all'infuori di ogni considerazione di grado sociale o di ricchezza.

L'esito disastroso della guerra del Peloponneso segnò il declino di un sistema sociale che aveva conosciuto gli splendori dell'età di Pericle.

Furono gli egoismi senza scrupoli, furon le brighe faziose, le rivalità partigiane che lo inabissarono. Ma fu quello tuttavia un nobile esperimento che, se rimase nei secoli a sottolineare la grandezza di un ideale, non mancò di indicare le difficoltà di realizzarlo, difficoltà tanto più grandi quando, considerata la modesta entità della città-stato, noi fissiamo gli occhi sulle moderne democrazie riemerse da guerre sanguinose su tutti i continenti e da rivoluzioni che, mentre abbassarono il livello del costume, resero più pungenti le istanze dei popoli.

Eppure davanti allo spettacolo delle dittature di destra e di sinistra, che dopo aver avvilito la personalità umana hanno stritolato e stritolano l'individuo, è urgente per gli uomini amanti della libertà di porre le basi di una democrazia che non può nascere nè dal moltiplicarsi dei programmi, ai quali più nessuno crede, nè da meschine combinazioni di governo, ma dalla scelta di uomini che con una visione completa dei valori sociali si apprestino a suscitare nella coscienza dei popoli la fiducia della legge.

E prima di tutto la fiducia i cittadini ripongono in saggi amministratori. I soverchi impegni di alcuni uomini di governo, pur dotati di qualità eminenti, la leggerezza di altri nell'assumere pesi superiori alle proprie forze, lo spirito fazioso di qualcuno hanno scavato sovente un solco, più ancora hanno creato una frattura tra gli altri rappresentanti politici dello stato e la burocrazia: sicchè in una economia così largamente manovrata e controllata dallo stato, la scelta arbitraria di uomini inadatti a dirigere complessi economici ed industriali, ha accresciuto il malcostume, ingenerando così anche il discredito su uomini di governo personalmente probi.

Grave è l'impegno di amministrare uno stato per la difficoltà della scelta in un periodo di rivolgimenti sociali, e per la penuria di uomini. Eppure questa è la prima consegna di chi governando intenda infondere un'anima nuova a queste tormentate generazioni di giovani che così drammaticamente vivono il travaglio di questa nostra età. Non si può infondere una passione ideale ai giovani se alla nobiltà dei programmi gli uomini di governo non congiungano doti eminenti di moralità e di intelligenza con un senso realistico della vita che non sia un puro machiavellismo senza fede.

Le recenti elezioni ci hanno dato lo spettacolo di sbandamenti estremisti della nostra gioventù.

Confessiamo che è mancata una azione in profondità per indirizzare i giovani in questo clima democratico del quale molti di essi non hanno visto che il lato deteriore.

Il fascismo, con tutte le sue tare, con la sua propaganda, sia pure illusoria, con le sue declamazioni patriottiche che portavano alla ubriacatura del nazionalismo, era riuscito a galvanizzare la coscienza dei giovani.

Dopo la liberazione dovevano i governi sentire la gravità di questo problema: rifare la coscienza dei giovani, indirizzarli ad essere uomini liberi con la consapevolezza di servire la causa d'Italia. Questo è mancato.

Ricordo in proposito, una lunga conversazione che io ebbi con l'amico Guido De Ruggero, allora Ministro dell'Istruzione, che mostrando di sentire l'urgenza di questo problema, indirizzò al riguardo nobili appelli ad alte autorità civili e religiose. Il susseguirsi di altre combinazioni politiche preoccupate forse di problemi economici, fece trascurare questo impegno di rifare la coscienza degli italiani dimenticando quale era stata l'azione di un regime che a troppa gente aveva infuso lo spirito di un basso conformismo.

SIMULACRI E REALTÀ

COLORI DELL'INVIDIA

Di che colore è l'invidia? Alcuni dicono ch'è verde, altri la pensano rossa, e c'è chi dice addirittura che il nero le si addice assai.

Abbiamo altri colori dell'iride, nel caso che i tre suggeritici non fossero di nostro gradimento. Un bel giallo ad esempio, un giallo-bile, perchè non potrebbe pretendere a simboleggiare l'invidia? Forse però dobbiamo rivedere le nostre idee sull'invidia. Di solito si pensa che essa sia una tara dei deboli, dei malconci della sorte, dei diseredati. Nessuno è portato a sospettare raggio d'invidia nell'uomo forte. Eppure anche costui se ha sete di dominazione, è un invidioso. La concorrenza, i conflitti con gruppi, arroventano i suoi pensieri e fanno saette con i suoi sentimenti. L'invidia tra i magnati, tra i capitani d'industria esplode in famosi episodi che purtroppo toccano anche gli innocenti. Potenti che si battono a colpi di capriccio, ce ne sono.

In effetti, l'invidia è una traiettoria che ci fa percorrere o il complesso di inferiorità o l'altro di superiorità. Perduto l'equilibrio morale per l'urto che quella passione ci dà, cadiamo nell'una o nell'altra diabolica fucina, nella quale veniamo trasformati in tallone. Sì, proprio in tallone, perchè un solo impulso s'impossessa di noi: schiacciare, schiacciare, schiacciare.

E gli specialisti insegnano che meglio schiaccia chi schiaccia con il tallone.

IL SIG. GLEY

Questo Signore (Enrico, Ernesto, Ettore, Epicarmo o che so io) non vuol credere all'incredibile. E' vero che l'ignoranza non conosce vie di mezzo, e ora tutto nega. La mia ignoranza tuttavia ha di che impennarsi ad accettare questa che secondo lui è una legge.

I nostri nervi motori afferma il Gley, eccitati dalla corrente elettrica subiscono una scossa muscolare, soltanto all'aprirsi e al chiudersi della corrente. Ma se la corrente continua, s'è costante, il muscolo si mette al riposo, come se nessuna corrente lo attraversasse. Non è il valore assoluto della intensità della corrente che determina la reazione, ma il variare di questa intensità.

Se questo è vero, ed è verissimo, perchè il Gley correda la sua legge di molti e molti esperimenti, tutti scientifici e catalogati, molte riflessioni s'affollano a turbare il nostro povero buon senso. Ma che modo di comportarsi hanno questi benedetti nervi, se si sentono squassare da una flebile corrente e fanno gli indifferenti quando la corrente è fortissima? Eccitabili al poco, neutri al molto. Ci si deve almeno concedere che il comportamento dei nervi è balzano e dà scacco a tutte le nostre abitudini mentali. Ci vogliamo convincere che un dito immerso in acqua calda prova una sensazione di scottatura, ma se quell'acqua diventa bollente, il dito si sente refrigerato, e se si cuoce, crede di essere tiepido come quando entrò nella scodella.

Immagine elettrica della colpa: che più diventa inveterata e più callifica la coscienza.

IMPICCATE I CHIRURGHI

Giuseppina (l'imperatrice) doveva consolare la marescialla Lannes per la perdita del marito nella battaglia di Essling. L'imperatore amava molto il maresciallo e perciò pregava la sua Giuseppina di farsi interprete del suo dolore presso la vedova marescialla.

Nel descrivere le ultime ore del Lannes, Napoleone ha qualche accento sincero. Non voleva morire quell'eroico soldato! E nella esasperazione, gridava che s'impiccassero i chirurghi che gli avevano amputato la gamba e lasciavano morire un maresciallo di Francia. La palla di cannone che gli aveva asportata una delle gambe, l'artigliere che aveva colpito giusto, non suscitavano nel moribondo nè ira ne risentimento. Ma i due poveri chirurghi dovevano essere impiccati come i soli responsabili della sua morte. C'è da dire che la logica di chi sta per lasciare questo mondo, non può essere molto solida.

Senonchè logica altrettanto marescialla suole argomentare, quando le cose non vanno per il verso della fortuna.

In politica, ad esempio, uno che abbia perduto tutte e due le gambe (metaforiche) non se la piglia con se stesso, o con il suo partito, ma con l'urna.

Impicchino i chirurghi: parla il maresciallo!

Varius

SOMMARIO

L'ESILIO INGLESE DI UGO FOSCOLO

«Un uomo che, solo forse fra i noti del periodo tempestoso in che visse, serbò incorrotta, immutata davanti al potere, davanti alla prospera e all'avversa fortuna, e all'esilio e alla fame, l'indipendenza dell'animo e del pensiero, e riconsecrò a sacerdozio in Italia l'Arte, scaduta pur troppo, salve poche eccezioni, a mestiere». Così «un'Italiano» (oh, simbolico refuso dell'apostrofo, doloroso e glorioso richiamo alla presenza d'un proto straniero, alla composizione di questo testo italiano in terra d'esilio); così, per l'edizione londinese di Pietro Rolandi, nel 1842, celatosi, con reverente verecondia, dietro il velame dell'anonimo, Giuseppe Mazzini. E col Mazzini, con la sua stampa della «Commedia» illustrata da Foscolo, due anni avanti la pubblicazione, a Lugano, degli *Scritti politici*, «compiacevasi — scrisse nel suo saggio un altro foscoliano esule, Alberto Mario, il vecchio Carducci (ed. naz., XIX, p. 265) — la seconda rivelazione del Foscolo... rivelazione più tosto apocalittica che evangelica... i lettori erano rapiti ad abbracciarlo come un fratello maggiore, quando non tentati d'inginocchiarseli come ad un angelo e profeta».

Ma non *questo* Foscolo, al quale l'autore anzi nega l'onorevole merito ed epiteto d'«uomo del Risorgimento», non *questo* Foscolo emerge dalla biografia che per gli anni dell'esilio inglese ha testé dettata E.R. Vicent (¹), e della quale un altro «italianista» di Cambridge, il dr. Uberto Limentani, appresta, oramai prossima, per i tipi fiorentini e foscoliani del Le Monnier, la versione italiana.

Benemerito studioso della cronaca e filologia, sempre consapevolmente mantenute sur un piano ch'è, rispettivamente, al di qua della storia civile e al di qua della critica letteraria, il Vicent confessatamente propende ad accettare il Foscolo di quella che il Carducci — nel luogo ora citato — definì «la prima rivelazione», nella *Vita* del Pecchio; la quale, «formata dei rumori e pettegolezzi e sdegni municipali di Milano, e anche di verità vere se pur crude... lasciava i lettori incerti tra l'ammirazione il sospetto o la fredda circospezione».

Si direbbe che così appunto abbia scritto, del Foscolo inglese più immediatamente, e in iscorcio del Foscolo *tout court*, questo pazientissimo e meritamente fortunato cronista: il quale, se pur vorrebbe riesumare per l'attenzione, o la memoria, dei concittadini l'ospite amico, oramai quasi universalmente dimenticato (per testimonianza disgraziatamente concorde sia del Vincent sia del suo recensente Mario Praz; nel *Manchester Guardian* di venerdì, 12 giugno), sembra, tuttavia, domandarsi, talvolta, se davvero ne valga la pena, se il Foscolo, dunque, sia poi quel gran poeta che si dice: che dicono, con patriottico orgoglio, gl'Italiani.

Vuole l'aneddoto che T.S. Eliot, tradita in un salotto romano la menzione d'un poeta Foscolo esule in Londra, cortesemente esprimesse il desiderio di notarsene l'indirizzo nel taccuino, per combinare un incontro non appena rincasato. L'aneddoto, probabilmente falso e maligno, quanto serve a commisurare l'abisso fra l'umanesimo inglese della Reggenza e l'umanesimo inglese di oggi, altrettanto serve a spiegare, appunto per la sostanziale indifferenza, per un difetto manifesto di *Einfühlung*, l'animo con cui Vincent si accinse alla sua meritoria fatica.

Egli ricorda bensì che la cerchia liberale di Holland House — erede delle tradizioni più alte, e al biografo di Foscolo meno accettabili o comprensibili, di quella civiltà, moralità e cultura che i migliori d'Europa erano, e sono tuttavia, soliti di associare al nome dell'Inghilterra — fu ad Ugo fedelissima amica in ogni sua ora, contribuendo ugualmente, giusta la stessa sua formula, il cataletto e il carro trionfale: oneri, ospitalità ed amicizie, sussidi e doni e stampa e fama: sino alla tomba in Turnham Green. Ma il Vincent, insieme, non tace quasi uno stupore dinanzi a così generosa cordialità per un eccentrico maleducato e di cattivo carattere, scontroso, puntiglioso e permaloso, tanto poco *gentleman* da impelagarsi, dopo salvataggi periodici, e altrui, dai debiti in cui s'era ingolfato, nella speculazione edilizia in St. John's Wood, sperperandovi poco cortesemente l'eredità della figliola minorenne, millantandosi proprietario terriero senza esserlo, e contemporaneamente, o quasi, anzi dopo la sperienza semi-carceraria, proponendosi in matrimonio alla doviziosa sorella dell'amico Hobhouse (fra parentesi, Pecchio e altri, acidi critici moralistici della prodigalità foscoliana, non avevano, tuttavia trovato di che rimproverarsi, a concludere qualche ricco matrimonio).

Donde, nel biografo, il quale, tuttavia mette in luce, con i documenti alla mano, la gentilezza paterna del Foscolo per le sue domestiche, svergognate dai «chiarinisti» al rango e compito delle odalische d'un *harem*, il coraggio di battersi in duello con il suo copista seduttore d'una delle tre Grazie, o fantesche (rammentare, *a contrario*, e quantunque lo stesso espertismo Vincent non vegga differenza fra lui e Foscolo, il ben diverso, e assai men commendevole, atteggiamento di Alfieri, durante il fierissimo intoppo amoroso con l'inglese Penelope); donde, nel Vincent, quasi un'ironia tra infastidita e sdegnata nell'inseguire le tracce o le fasi della petrarchesca avventura di Ugo con la leggiadra ed aspra Caroline Russell: come se, oltre il pettegolezzo e la cronaca, da quell'esperienza non nascessero i saggi petrarcheschi di Ugo, a quel modo medesimo che dalla esperienza di Lidia nacquero la nuova critica e la nuova poesia, o la poesia *tout court*, del Carducci.

Ora, se anche il Foscolo cessò di essere poeta negli anni d'esilio (e qui solamente l'esame cronologico della composizione sia delle *Grazie* sia delle versioni omeriche permetterebbe di assodare i limiti di fondatezza di quest'asserzione del Vincent), in questi anni medesimi, comunque, rivisse, meglio e più durevolmente si affermò, il Foscolo critico; e il saggio del De Sanctis insegna con quali frutti ed apporti, con quali avviamenti per i migliori di tutto il secolo. Né può essere tutto qui, in questi amori e debiti, spese, polemiche, affari, pettegolezzi e pasticci, il Foscolo: rispetto all'Inghilterra e rispetto all'Italia, del pari.

Utilissimo e indubbiamente vero, ma sur un piano inferiore, e in un senso tutto limitato e contigente, il capito (del resto, fra i migliori del libro) in cui Vincent evoca l'ambiente italiano di Londra, i compatimenti e abbracciamenti e contrasti col Foscolo d'uomini come il Santa Rosa e il Confalonieri e il Pecchio e il Panizzi. Ma non è di per se medesima significativa questa, per così dire attrazione londinese del Foscolo, quasi fosse qui la natural sede dell'emigrazione politica, o lo fosse divenuta con lui, dopo ch'egli ebbe dato all'Italia, giusta la frase celebre del Cattaneo, la nuova istituzione, l'esilio? E non è segno di maggiore maturità di pensiero politico, di realismo, educatosi sul Machiavelli e sul Vico e i vichiani superstiti alle forche del '99, l'antigiacobinismo, l'antirazionalismo, la non illusione, del Foscolo davanti ai conati del '20 e del '21, all'antistorico tentativo di trapiantare pari pari in Italia, con una costituzione bell'e fatta e debitamente *octroyée* da qualche monarca in fregola d'imitativa popolarità, il liberalismo che reclamavano i Francesi della Restaurazione o gl'insorti di Spagna?

Quest'insofferenza per la vecchia Italia per gli uomini tuttavia responsabili di antimurattismo, di antinapoleonismo, e dell'assassinio del Prina; quest'avversione all'Accademia, politica e letteraria del pari, piacesse o non piacesse ai contemporanei, non preludeva, in realtà, alla *tabula rasa* del carbonarismo cospiratorio, all'*instauratio magna* della «Giovane Italia», per opera, appunto, del foscoliano Mazzini? E allora, com'escludere dal Risorgimento il Foscolo, come negargli il luogo ch'é suo, e non soltanto per le sapienti, o timide, aggiustature editoriali fiorentino-neoguelfe, nella storia del nostro riscatto nazionale, testimoniato e riconosciutogli ugualmente dal Mazzini, dal federalista e positivista Cattaneo, e dal cavouriano, moderato, e sostanzialmente anti-mazziniano, De Sanctis?

Ciascuno, invero, dei nostri maggiori e migliori — fra gli esuli inglesi, basti ricordare, oltre i già mentovati, Rossetti

Continua a pag. 6.

Piero Treves

LO SVILUPPO DELLA PROSA ITALIANA
DA GUITTONE AL SACCHETTI

Un giovane di buon gusto e di larga preparazione culturale ha svolto un tema assai poco sfruttato, cercando di colmare, come suol dirsi, una lacuna, nel campo dei nostri studi filologici e letterari: ha incominciato a scrivere, attraverso lo studio della sintassi del periodo, la storia della nostra prosa, cioè della nostra prosa d'arte nel suo lento ed oscuro evolversi dalla poesia fino al raggiungimento di forme tecnicamente autonome. Sono di questi ultimi due anni due suoi lavori apparsi in atti accademici o in riviste specializzate [1], che esaminano, più che la « lingua » in senso generico, la personalità di singoli scrittori (Guittone, Brunetto, Dante, Sacchetti), in cui l'evoluzione della prosa d'arte assume determinate posizioni storiche; e sono come i capitoli di un'unica opera ancora in via di elaborazione e di stesura: una storia appunto, condotta attraverso una indagine prevalentemente stilistica, la quale comprova, per i primi secoli, lo svincolarsi della prosa dagli schemi della lingua poetica, l'adeguarsi della sintassi del periodo a una forma sempre più complessa di pensiero, e l'incentivo che questa nuova complessità trova nei modelli latini. Il quadro — riconosce lo stesso Segre — per i primi due secoli non è ancora completo: « manca la prosa vivace e un po' ingenua del *Novellino;* quella già matura e sostenuta e insieme limpida e agile di Bono Giamboni; quella di Ristoro d'Arezzo, tanto diverso dal suo compatriota Guittone; e solo di scorcio vi rientra la pagina della *Vita nuova,* sacrificata a quella del suo maggior compagno, il *Convivio* ». Per giungere poi al Sacchetti bisognerà passare attraverso la prosa di cronisti, religiosi, viaggiatori e narratori minori del '300, ma sopratutto attraverso la vasta e conclusiva esperienza del grande Boccaccio.

Un disegno — com'è facile vedere — assai ampio, un'opera impegnativa di quelle forse che solo un giovane può iniziare riprendendo con audacia che rasenta la temerità la materia già iniziata appena a trattare da un anziano, il Lisio, circa mezzo secolo fa, e toccata d'assaggio, per così dire, in questi primi secoli delle nostre lettere da uno specialista quale Alfredo Schiaffini. Ma, a differenza di quei due illustri valentuomini, il giovane Cesare Segre ha seguito altra strada. Sembra veramente impossibile che su un argomento così difficile, così tecnico, il Segre abbia potuto fare osservazioni interessanti e nuove, di natura squisitamente letteraria; in verità non soltanto egli vi apporta gran parte di quell'entusiasmo che han preso presso i giovani delle più recenti generazioni (Folena, Vitale, Marinoni per es.) le indagini di storia della lingua italiana, bensì anche quella sottigliezza di gusto e quel tormento dell'individuazione poetica che nelle ricerche più propriamente stilistiche si avverte nelle pagine recenti di « maggiori », quali Battaglia, De Robertis, Devoto, e Gianfranco Contini. Ne consegue pertanto che il meglio di un siffatto lavoro non è nelle risultanze concettosamente sintetiche o nelle affermazioni apodittiche del libro, bensì nelle considerazioni particolari e singole. Guittone era conosciuto sopratutto come un moralista e come un retore, e tale rimane ancora dopo l'indagine del Segre, il quale però mostra con maggior ricchezza di quel che non si fosse fatto finora com'egli attui il suo isolato esperimento prosastico combinando elementi della lingua poetica e della tradizione di scuola, messi al servizio di una predicazione morale efficacemente concitata. « Per questo egli, che nelle sue rime accetta con entusiasmo i più difficili procedimenti del *trobar clus,* nella prosa è un epigono di quella larga schiera di scrittori post-classici che si potrebbero affratellare sotto la sigla di secentismo e di ermetismo» Guittone è un letterato che mette a profitto della sua prosa immagini, schemi e procedimenti retorici della lingua poetica: la sua è pertanto — dimostrò lo Schiaffini — una prosa d'arte derivata dalle opere in latino medioevale, lontana certo dal nostro gusto, ma coerente e unitaria a suo modo.

In una più vitale corrente, quella della letteratura divulgativa s'inserisce la prosa di Brunetto Latini, che, sebbene in parte inceppata dalle necessità didattiche, spesso si distende in movimenti di più maturo equilibrio, sulla base di formule distribuitive che rispondono a un ideale di armonia ispirato in parte al modello ciceroniano. In sostanza la prosa di Brunetto, in quanto presenta minori svolazzi retorici, è più aderente agli schemi del tempo suo ed è assai più significativa per un'epoca e un gusto. Nel nuovo clima — dice il Segre — il volgare già fertile di opere narrative e divulgative e di volgarizzamenti, non è più considerato con quella forma di disdegno che ne faceva ritenere necessaria una nobilitazione, perseguita con l'assoggettarlo a sforzi (come faceva Guittone), a cui la sua natura si ribellava. Il volgare non vuol più gareggiare col latino di scuola, e se non ha ancora, come nel *Convivio* la capacità di istituire se stesso in *grammatica,* già si può intravedere, nell'uso che ne fa Brunetto, l'inizio di quel processo che per la stessa via sarà portato a termine da Dante. Nè è escluso che a certa abitudine alla *regolarità* nell'ordine delle parole abbia avvezzato Brunetto la sua consuetudine di leggere e di scrivere il francese; ciò che gli mancò fu tuttavia la forza elaboratrice e creatrice: in una parola la personalità. Non è però da sottovalutare, in una storia della nostra prosa, la sua importanza, forse maggiore in certo senso di quella di Guittone, ai fini della elaborazione linguistica e della caratterizzazione e individuazione degli schemi prosastici autonomamente considerati.

Dante infatti non fa altro se non continuare (ma con quale diversa forza espressiva!) la via di Brunetto, non quella di Guittone; e in più con una maturata coscienza del dissidio tra latino e volgare e un'entusiastica fede nel volgare. Ancora una volta, nel campo della prosa oltrechè in quello della poesia, è avvertibile il contrasto ideologico tra Dante e Guittone, e d'altra parte è giustificata non soltanto la differenza tra la lingua della *Vita Nuova* e quella del *Convivio,* ma la dipendenza dell'una da schemi poetici e retorici, e il tono *temperato* e *virile* dell'altra, informata a una armonia intellettuale frutto di più maturi ripensamenti filosofici. A Dante importa col *Convivio* non creare una prosa *fervida* e *passionata* con cui rappresentare il mistero del suo incontro e del suo rinnovamento per mezzo di un'angela giovinissima, bensì dimostrare e convincere; quindi ricerca, per ciò che riguarda lo stile, chiarezza logica e vigore polemico, robustezza di dettato e complessità di struttura.

(continua). **Ettore Li Gotti**

[1] C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani,* in *Atti d. Acc. Naz. dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche,* serie VIII, vol. IV, fasc. 2, Roma, 1952; id., *Tendenze stilistiche nella sintassi del « Trecentonovelle »,* in *Arch. Glottologico Italiano,* vol. XXXVII, fasc. 1.

CULTURA MEDICA E PSICOLOGIA

IMPRESSIONI DALLA GERMANIA

Una delle tendenze più avvertite dalla medicina moderna è quella antropologica: l'uomo, considerato globalisticamente, unitariamente, come essere bio-psico-spirituale nel cosmo; l'unità sostanziale corpo-anima-spirito; l'esser-nel-mondo che trapassa nell'esser-al-di-sopra-del-mondo, come riconoscimento del bisogno della trascendenza, del rapporto necessario con l'Assoluto (lo Jung è stato uno dei primi psichiatri a tentare il passo verso la risoluzione ontologica dello psicologico).

Ma questa marcata esigenza di impostazione, di inquadramento antropologico rende inevitabile, anzi necessario un profondo impegno teoretico (d'altra parte, come ha ben messo in evidenza il grande astrofisico inglese Eddington un'esperienza scientifica non si può concepire se non in funzione di una teoria); il ricercatore deve possedere una disponibilità, *sia essa ontologica, sia solo metodologica, che permetta, come dice V. Gebsattel, il passaggio dal*l'ordo sentiendi all'ordo consentiendi.

Oggi il ricercatore, e con esso sopratutto il biologo e il medico, si domanda che cosa può sapere, che cosa deve fare, *che* cosa gli è lecito *sperare (le tre aperture critiche di Kant); e aggiunge: che cosa è l'uomo? quarto interrogativo, che in ultima analisi contiene e ricapitola in nuce gli altri tre. E si va osservando che ogni psicologia del profondo contiene un aspetto antropologico, che una antropologia « scientifica », se vuol essere completa, non può fare a meno del piano teologico, che bisogna distinguere ma non opporre irriducibilmente la sfera bio-psichica e quella spirituale-ontologica.*

L'antropologia esistenziale si situa arditamente tra il biologico e l'ontologico e ripropone il complesso problema dell'uomo, non solo con una nuova terminologia ma anche con un nuovo significato; il piano psicologico viene allargato in quello categoriale; il monologo psicoanalitico è posto in crisi dal dialogo, dai concetti, sentiti e vissuti nella loro tragica pienezza, di persona, trascendenza, libertà.

E crisi si sovrappone a crisi, e l'uomo antinomico trapassa nell'uomo incondizionato, autonomo, e questo dà origine alla tragedia dell'umanesimo (vedi il recente, profondo volume di Heinrich Weinstock: Die Tragödie des Humanismus. *Quelle und Meyer, Heidelberg, 1953), la tragedia di chi ha dimenticato la verità della frase:* dimensio hominis, imitatio Dei.

A un dipresso, questi concetti hanno costituito il leit-motif della 6ª riunione medico-religiosa tedesca, svoltasi dal 25 al 31 maggio a Bamberg (Franconia), alla quale sono stato gentilmente invitato come osservatore e relatore.

A parte l'interesse specifico professionale di alcuni argomenti trattati, mi è sembrato di avvertire un profondo interesse antropologico, costantemente tenuto vivo dal mutuo, dialettico scambio medico-teologico dei 110 partecipanti. Così intima, sincera e cordiale è stata la collaborazione e quasi fusione tra due Weltanschauungen diverse, quella biologica e quella teologica, così continuo e palpitante è stato lo spirito di comprensione e di approfondimento dei diversi punti di vista, che ho ritenuto opportuno informarne i lettori di Idea, *per spronarci vicendevolmente ad accelerare il nostro ritmo di uscita dai circoli chiusi di cultura, dalle consorterie tanto più dogmatiche quanto più autonome; perchè se è vero che la nostra cultura oggi tende a divenire sempre più umanistica e cattolica, nel senso etimologico della parola, non è men vero però che il bisogno antropologico è avvertito solo sporadicamente e in quasi completa indipendenza tra il medico e il teologo; e questa volutamente scarsa collaborazione rende difficile a noi medici trovare delle lenti adatte a correggere, per lo meno in parte, la nostra nota positivistica miopia.*

A Bamberg si è passati senza soluzione di continuità, mantenendosi su un vivo piano umano, da problemi elettrocardiografici (Muller) e radiologici (Makowsky) alle questioni matrimoniali, dalla patologia generale (Büchner) all'etica professionale (Egenter), dalla psicologia esistenziale (Hassler) a quella del profondo (Trapp), dalla logoterapia (Faulhaber) alla psicoterapia analitica (Gebsattel).

Accanto ad acute critiche verso l'impostazione psicosomatica, contro la semplicistica tendenza psicogenista che spesso induce a curare con la psicoterapia disturbi che poi si dimostrano dipendere da malattie organiche, Büchner ha sottolineato il significato religioso della malattia, l'importanza della colpa come fattore psicogeno, la necessità che il rapporto medico-malato sia un rapporto da soggetto a soggetto e non da soggetto a oggetto.

Con la malattia il medico entra nella dimensione dell'amore; *la sua vocazione si fa situazione; e diviene quindi un nuovo modo di esistere.*

*Sotto tale aspetto, i concetti usuali di etica professionale si pongono in una luce nuova, che si inserisce nella vita più intima del medico, dando significato radicalmente nuovo all'*habitus medicus. *Ciò è in evidente opposizione all'industrializzazione, alla meccanizzazione della società moderna. Il medico è minacciato da tale disumanizzazione, è impoverito dal progresso tecnico, riduce il malato a una somma di analisi, a un semplice oggetto per il macchinario di ricerca, per le preziose apparecchiature tecniche. Fatta la diagnosi, il paziente, spersonalizzato, non interessa più. Non ho tempo... Ma* l'amore ha sempre tempo!

E questo amore in fondo non è altro che comunicazione *col prossimo, divenuto tu: il tu, parte costitutiva per il* me: *esse=coesse. L'altro appartiene a me, come destino, proprio nella sua « Andersheit ». Questo esser-con, questo appello alla libertà dell'uomo intesa come liberazione è l'unica voce che oggi sia viva contro la massa, contro il collettivismo. Personalismo di Mounier, esistenzialismo cristiano di Marcel, agli antipodi dell'esistenzialismo « negativo » di Heidegger, che oggi piace perchè — ha detto il parroco di Stoccarda, il rev. Hanssler — oggi piace « civettare con il nulla »: abbaglia, ma non illumina.*

E la critica che il dr. Faulhaber, rettore della scuola teologica superiore di Bamberg, ha condotto alla concezione metafisica dell'uomo di V. Frankl, integrata dalle concezioni del Gebsattel sull'autolimitarsi di ogni terapia psichica, si è svolta serrata, lucida, coerente.

L'attenzione dei medici a questa problematica è stata vivissima e ha condotto a discussioni intelligenti e animate.

Ma non voglio chiudere questa breve relazione senza ricordare una mia impressione, che dal primo all'ultimo giorno del convegno è andata facendosi sempre più netta: Roma evoca per essi, oggi più che mai, il senso dell'universalità; e questo significato si esprime, si condensa e si risolve nella Persona del Pontefice.

Bruno Callieri

RITORNO DI LÉON BLOY

Da oltre un decennio, M. J. Lory, in parecchi notevoli saggi, ha fatto oggetto del suo studio il quadro, l'ambiente in cui si è svolta l'attività letteraria di Léon Bloy, le sue reazioni e la rottura definitiva col mondo delle lettere, la solitudine e la miseria della sua vita. Da quei saggi si poteva valutare l'apporto dato dal Bloy alla letteratura, ma non giudicare l'uomo stesso. Ora egli ha dedicato un volume assai approfondito al pensiero religioso del Bloy: pensiero tutto volto verso la vita interiore, i misteri religiosi, la ricerca mistica di Dio, inquadrandolo con la dottrina, la vita e la storia della Chiesa.

Léon Bloy è morto nel 1917; ma, col passare degli anni, il suo pensiero religioso e, ancor più, la leggenda che egli stesso ha contribuito a creare, suscitano un interesse crescente e, molto spesso, l'ammirazione. E' risaputo che Léon Bloy fu sdegnato dai cattolici francesi, che pur avevano adulato Montalembert e Veuillot. Se, oggi, fra i cattolici, molti pregiudizi sono superati e se l'interessamento di un pubblico sempre più largo è succeduto alla misconoscenza, assai arduo resta fissare l'essenziale di un pensiero, che si esprime attraverso quaranta opere, per la durata di cinquanta anni, e sul quale agiscono fatti mistici singolari e incomunicabili. Anche dopo i tre volumi della *Biographie* pubblicata da Joseph Bollery, tenace editore dei *Cahiers Léon Bloy* nuovi testi inediti sono apparsi e si può presumere che altri vengano in luce, mentre opere importanti sono state dedicate da eminenti scrittori ad analizzare lo spirito, l'impazienza mistica, l'enigma di quest'uomo di tutte le contraddizioni. Il Lory si è proposto di scoprire le costanti del mondo interiore di Léon Bloy, per procedere allo studio del suo pensiero religioso e individuare le ragioni dell'efficacia del suo atteggiamento. Compito, certo, non facile fissare i diversi piani e stabilire una scala di valori, nell'opera di questo grande artista, credente e fanatico: di questo polemista appassionato, di elementare violenza e impulsività: ancor meno facile illuminare i rapporti diretti con Dio di quest'anima fremente nell'attesa del regno dello Spirito.

Blanquista dal 66 al 68, reazionario nel successivo decennio, legittimista fanatico per l'influsso di Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy si persuade, verso il 1880, dell'imminente avvento dello Spirito Santo. Venti secoli di cristianesimo hanno portato all'apostasia generale, a un clero mediocre. Egli vuole il trionfo immediato di Dio, che cessi il tempo storico e che venga, mentre egli vive, la fine del mondo.

Da quell'epoca si disinteressa della politica e rimane spettatore occasionale e disgustato degli avvenimenti del suo tempo; tutto in lui resta subordinato all'universo interiore delle sue intuizioni mistiche. Mentre vive tra gli uomini della terza Repubblica, credenti nel Progresso, egli, romantico nell'apparenza come nel pensiero, conosce e apprezza solo gli uomini della generazione rivolta al passato. Di qui la sua solitudine e l'amara gioia di essere solo. La lenta maturazione di autodidatta non aveva favorito il suo successo di giornalista e scrittore; il « *mendicante ingrato* » non saprà trovare il suo posto in una società la cui legge era la ricerca del guadagno: la mancanza di pane per sè e per i suoi sarà una terribile prova. Egli lavorerà sempre saltuariamente e nelle peggiori condizioni, senza mai impegnarsi in opere di grande respiro, sognando, per tutta la vita, grandi cose, in mezzo ai disinganni e alla disperazione. Dalla sua dolorosa infanzia ai pellegrinaggi alla Salette, dalla morte dell'abate Tardif de Moidrey alla pazzia della donna con cui conviveva, Anna Maria Roule (la Veronica del « *Le Désespéré* »), alla morte dei due figli avuti dalla moglie Jeanne Molbech, tutta la sua vita è dolore. Sotto questi segni egli elaborerà una mistica del dolore, arrivando a concludere che « *il paradiso terrestre è la sofferenza* ». Pur conscio della sua originalità, intelligenza e potenza di espressione, vive nella solitudine. Egli vitupera la democrazia che, ingannando la fame di giustizia degli uomini, lavora a distruggere ogni traccia del soprannaturale; non può soffrire i cristiano-sociali che patteggiano col mondo. Egli è nemico della società borghese, del laicismo, dell'utilitarismo, del razionalismo; condanna, come il suo amico Hello, ogni mediocrità sociale; egli diventa l'« *entrepreneur de démolitions* ».

Più che un pensiero Bloy è un amore, un istinto, con tutto ciò che comporta di violento e di oscuro; e le sue violenze non conoscono limiti, le sue reazioni sono brutali.

Egli non è un teologo, vuole sperimentare Dio, aspira a una conoscenza quasi estatica, ha il desiderio della visione beatifica. Egli crede che dove non giunge l'intelligenza possa giungere l'immaginazione, confonde lo straordinario, il meraviglioso col soprannaturale, si appassiona alle rivelazioni; suo pascolo diventano i mistici tragici e la S. Scrittura. Egli stesso si considera come un ispirato, identificando l'ispirazione religiosa con quella letteraria; e giunge a mettere la sua missione sul piano divino. C'è in lui molto spesso una vera potenza di visionario.

Come la sua vita, anche il suo pensiero manca di unità e di pace; la sua teologia è meno sicura della sua Fede, le sue attese meno della sua Speranza. A un certo punto perde ogni spirito critico di fronte alle visioni e alle rivelazioni. L'apparizione della Salette diventa per lui la garanzia della catastrofe che egli annuncia con gioia. Egli non perderà mai la fiducia e l'illusione di essere testimone della fine del mondo. Nell'impazienza del suo desiderio dell'avvento dello Spirito Santo, della fine dei tempi e dell'inizio dell'eternità; nel suo istinto escatologico e catastrofico, la salvezza del mondo è legata da lui ai Giudei, strumento indispensabile della salvezza. Questa verrà con la loro conversione e riabilitazione, insieme alla fine della storia e al giudizio finale.

In un mondo dominato dall'antisemitismo Léon Bloy col suo « *Salut par les Juifs* » diventava, sul piano spirituale, un filosemita.

Nell'attesa ansiosa di avvenimenti straordinari, egli desidera, come i profeti dell'Antico Testamento, l'intervento personale di Dio nella storia. Egli non è fiero della Chiesa visibile cui pur si vanta di appartenere. Le sue invettive contro il clero sono rimaste famose. E' in nome del popolo cristiano che egli accusa il clero, perchè è convinto che il popolo non abbia trovato un clero capace di comprenderlo, di dare un senso alle sue sofferenze e di condividerle. Mentre il clero dormiva, le forze antireligiose in Francia lavoravano; mentre i cattolici sognavano la restaurazione di un ordine cattolico e facevano una politica di rivendicazioni e proteste, non si accorgevano che l'anima stessa della religione era minata dalle dottrine economiche sociali e dall'umanesimo ateo. Léon Bloy vuole rendere sensibile, al clero illuso e ai fedeli che si accontentavano di un embrione di vita religiosa, le loro insufficienze: a tutti gli uomini della fine del secolo, che credevano nel Progresso e nell'Umanità, vuol dare il senso della loro colpevolezza. Il suo gusto di scandalizzare è un mezzo per attrarre l'attenzione sulle verità spirituali che vuole ricordare: sempre sincero, esagera nei colpi; è, spesso, ingiusto e contraddittorio, ma l'esagerazione fa parte della sua tattica di assalto. Léon Bloy vuol essere un confessore, un testimone della Fede, un Pellegrino dell'Assoluto.

La sua visione del mondo è paragonabile a quella della cristianità primitiva; è tutta organizzata attorno alla Redenzione. Come la Chiesa, egli vive nell'attesa dell'avvenimento che deve metter fine ad ogni avvenimento e, nell'attesa, come ha acutamente osservato il Béguin, nel suo: « *Léon Bloy, l'impaziente* » (Edit. di Comunità) « egli non sa frenare la sua collera contro tutto ciò che, differendo l'ora agognata, prolungava le sofferenze inflitte dagli uomini al Redentore ».

C'è in Bloy il cattolico oltranzista che non si trattiene dal biasimare anche il papa e che definisce falsa prudenza, vigliaccheria, oscurantismo tutto ciò che si frappone al suo desiderio della fine del mondo; ma, accanto allo scrittore « disperato e teatrale », c'è un Léon Bloy umile fedele, che va ogni giorno alla Messa, che recita il rosario, che porta lo scapolare, che esperimenta tutte le devozioni e che, con gli anni, comprenderà come Dio abbia fissato alle cose un ritmo differente da quello degli uomini.

Quando finalmente l'opera sua conoscerà la serenità e l'umiltà, egli svelerà ansie di tenerezza e accenti di amore quali noi troviamo nelle « *Méditations d'un solitaire* » e in « *Dans les ténèbres* »; egli si rivelerà grande poeta in una prosa di grandiosa bellezza, che, spesso, è canto e preghiera ed esercita con fascino straordinario. Quando poi si tratta di guidare gli altri, egli non manca mai di buon senso e di carità. Molti cattolici hanno avuto da lui la rivelazione di una religione che praticavano senza viverla. Léon Bloy ha avuto il dono di scoprire la via delle anime per risuscitarle e convertirle: basterà ricordare la conversione di Raïssa e Jacques Maritain.

Il Lory fa l'augurio che sorga un grande artista capace di realizzare una magnifica sintesi dell'opera, dell'anima e del pensiero di Léon Bloy. Nell'attesa egli, completando i contributi del Bollery, di A. Beguin, Maritain, Fumet e altri, ci ha dato il primo lavoro d'insieme, offrendoci alcune chiavi capaci di

Continua a pag. 6.

Ulisse Pucci

INSEGNAMENTI
DI UNA MOSTRA

Nell'autunno scorso si tenne una bella e intelligente mostra in occasione della riapertura del Museo Civico di Bassano, dedicata alla gloriosa famiglia di pittori che rese celebre il nome della gentile cittadina. Quei dipinti dei Bassano erano stati raccolti con paziente e consapevole amore da varie parti, talvolta anche provenivano da luoghi isolati e poco battuti dal visitatore: in altri casi, i restauri compiuti con accurata scienza rivelavano ignorate bellezze pittoriche anche in quelle tele che, più volte pubblicate sembravano aver raggiunto un loro definitivo significato critico di nuovo proposto, invece, nel risorto valore cromatico.

Un attento e perspicace catalogo a cura di Licisto Magagnato direttore del museo (il quale, con Gino Barioli aveva allestito la mostra) venne a riassumere efficacemente lo stato della critica intorno all'arte dei Bassano fornendo notizie particolari ed attente su ciascuna opera, introducendoci alla comprensione dell'arte dei cinque pittori della famiglia Da Ponte: Francesco il Vecchio, il capostipite, Jacopo da Ponte morto ottantenne nel 1592, di gran lunga il maggiore dei Bassano, Francesco il giovane, suo figlio che per un ventennio collaborò col padre, Giambattista, pittore assai mediocre, Leandro, fortunato artista, che ebbe soprattutto rinomanza come pittore di ritratti.

Credo che l'agile pubblicazione costituisca un punto fermo nello studio dei Bassano per le molte notizie precise e per quelle deduzioni d'ordine stilistico che sono state il frutto dei restauri compiuti: sicchè, in apparente ritardo, non sarà inutile tornare a presentarsi in una simile fortunata coincidenza, qualche problema intorno ai Bassano: soprattutto per ciò che riguarda la figura di Jacopo da Ponte, artista così dotato e così sensibile agli sviluppi della pittura cinquecentesca veneziana, che sembra sfuggire ad una qualificazione fondata sull'esperienza tradizionale.

Jacopo da Ponte è quasi il simbolo vivente del rapido mutare del gusto tra Venezia e Lombardia verso la metà del Cinquecento, quando era ancor viva una tradizione «provinciale» giorgionesca. Tiziano dominava con il suo imperativo categorico e tuttavia si insinuava attraverso le stampe e gli esempi compositivi dei manieristi un intellettualismo tendente all'abilità grafica, donde lo stesso Tintoretto e, più tardi, il Greco, deriveranno inaspettati spunti emotivi. Una tale vastità di modi e varietà d'accenti come quelli presentati dall'arte di Jacopo Bassano, ha stimolato i suoi maggiori critici dal Longhi che, dopo averne discusso nel 1926 recentemente è tornato ad occuparsene in «Arte Veneta» a W. Arslan che ci dette più di venti anni or sono una esemplare monografia sui Bassano, riprendendo il problema del luminismo, nel 1946.

In realtà Jacopo da Ponte, uscendo coraggiosamente dalla cerchia d'uno scrupoloso artigianato si poneva in contatto con la grande pittura veneziana ed entrava nel circolo di quelle aspirazioni pittoriche stimolate dal rinnovamento cinquecentesco, delle quali erano già sature le opere d'un Tiziano o d'un Palma Vecchio.

Tra il 1530 e il 1535 il suo alunnato nello studio di Bonifacio Pitati, a Venezia, la conoscenza di Tiziano pochi anni dopo e soprattutto l'ideale rapporto di fantasia con Lorenzo Lotto, segnano l'affacciarsi dell'artista in una orbita assai più vasta, mentre le complicazioni che sorgono nell'ambiente veneziano alla metà del secolo rendono più che mai vigile e teso l'animo di Jacopo finchè le esperienze si fondono nella scoperta d'una pittura «di tocco» analoga ai fieri colpi luministici del Tintoretto e al tardo «impressionismo» di Tiziano. Con la fosforica e imprevista soluzione pittorica di Jacopo Bassano, siamo già agli inizi delle libertà pittoriche del Greco per quanto, come si sa, la liberazione di quest'ultimo dalla tradizione figurativa cinquecentesca attraverso la duplice esperienza del manierismo e dell'impressionismo del vecchio Tiziano, tenda ad altre vette, più solitarie ed aspre: quelle dell'«espressionismo» a sfondo trascendente.

Tralasciamo, per ora, le opere del periodo più libero ed estroso di Jacopo da Ponte quelle che, in generale, colpiscono più immediatamente l'osservatore, e che sono rappresentate in modo mirabile dal «San Giovanni nel deserto» del Museo Civico di Bassano: e fermiamoci alla «Fuga in Egitto» dello stesso museo, opera firmata, la cui data è incerta (1531, 1536, '37). Ma che comunque, può considerarsi un suo capolavoro giovanile: il dipinto aveva forma centinata a lunetta e forse la composizione risultava ancor più raccolta, ma anche nell'attuale squadro nulla viene a turbare la solenne maestà agreste e, direi quasi, «virgiliana» della scena. Tutti i critici vi notano una severa lentezza e un equilibrio ottenuto con tanta sobrietà quale s'era andata formando sulle orme di Giorgione nel retroterra veneziano, nella meditazione d'una monumentalità della forma che si sposa perfettamente con i naturali accordi di tono dell'ambiente.

Ma, appunto a proposito di questa «Fuga in Egitto» non mi sembra sia stata approfondita abbastanza una osservazione che trova la sua ragione di essere nella particolare natura del pittore: il rapporto, cioè, di questo quadro, con la «Fuga in Egitto» che Giotto aveva dipinto più di due secoli prima nella cappella degli Scrovegni a Padova. Il richiamo non è casuale: non soltanto la composizione si svolge nello stesso senso, e i gruppi sono ripartiti allo stesso modo, ma certi particolari si determinano in maniera del tutto analoga: così, il colloquio dei due pastori che seguono il gruppo principale, di cui uno è in atto di stimolare la cavalcatura, così il passo del San Giuseppe il quale è vestito di un mantello a larghe pieghe, decisamente plastico che, come in Giotto, nascondendo in parte la figura, le aggiunge naturale dignità.

Jacopo Bassano - Fuga in Egitto - *Bassano, Museo*

Allo sfondo alpestre, Jacopo ha sostituito il libero orizzonte e un grande albero: ma anche in questi particolari paesistici sembra di poter notare una certa grave schiettezza ed una voluta sintesi formale che sono generate da un sentimento affine, di rude grandiosità.

Del tutto modificato è il gruppo della Vergine col Bimbo: Giotto ne aveva sottolineato la maestà divina incarnandola in uno dei complessi umani più assoluti che l'arte ci abbia mai lasciato: nè facilmente si dimentica lo sguardo della Vergine teso oltre l'estremo limite dell'orizzonte, affondato nel futuro, mentre il bimbo fiducioso si raccoglie al suo grembo. Jacopo invece, coerente con un gusto di affettuosità umana sempre vivo in ogni sua opera, pone in intimo colloquio la Madre e il Figlio non senza rammentare, però, nel sottile velo che li stringe idealmente, ancora un suggerimento giottesco.

Domandiamoci, ora, perchè il Bassano abbia fatto ricorso non soltanto allo schema, ma, come si è visto, anche a certi aspetti particolari della «Fuga in Egitto» di Giotto. Si noterà intanto, in Jacopo, sempre una viva attenzione alle soluzioni compositive più singolari attraverso esperienze molteplici: ma finchè si tratta, più tardi, di rapporti con la pittura cinquecentesca, questa sua curiosità è più facilmente spiegabile: in questo caso si tratta invece di Giotto ed è importante che l'attenzione del Bassano verso il celebre affresco di Padova sia stimolata proprio in un'opera del periodo giovanile. Mi sembra che Jacopo abbia felicemente ricorso ad un esemplare di altissimo valore, quasi per confermare a se stesso ricerche plastiche e pittoriche di austera semplicità e di chiara stesura pittorica: il gusto per il pieghegiare schietto e quasi paesano, la qualità stessa delle stoffe non ancora rese preziose, come avverrà nelle sue pitture tarde, la gentile solennità dell'episodio, sono il frutto della sua «meditazione» giottesca che, aumentando il nostro interesse per la consapevolezza critica di Jacopo, ne conferma le intrinseche qualità. Quanto ai rapporti più tardi col mondo disegnativo tosco-romano e manieristico, Tiziano ne darà l'esempio maggiore a cominciare dall'«Assunta» dei Frari nata sotto la stella d'una amplificazione raffaellesca, e Tintoretto, per suo conto, non ha bisogno d'essere ancora una volta citato per questo, di fronte a Michelangelo tanto sono conosciuti i suoi entusiasmi. Ma il richiamo a Giotto da parte di Jacopo Bassano ha un valore diverso e si presta a far meditare su certe affinità (che lo stesso Jacopo ha inteso a suo modo) con la grandiosa austerità contadina di Giotto a Padova.

Ma vediamo, come conclusione, a che cosa ci può condurre il giottismo di Jacopo: pensiamo al Savoldo al quale ci richiamano molti accenti di stile rivelati dal Bassano in questa opera e pensiamolo come uno dei più efficaci stimoli per la formazione del Caravaggio: si arriverebbe, dunque, ad un «giottismo» di Caravaggio, ritrovato inconsapevolmente attraverso una corrente della così detta «provincia» veneta della pittura.

Valerio Mariani

● Dopo approfondito esame, la giuria dei premi «Città di Palermo» e «Conca d'Oro», costituita da Corrado Alvaro, Henri Bédarida, Bonaventura Tecchi, Rolf Schott, Rodolfo De Mattei, Antonio Scanziani, Franco Fuscà, segretario Gaetano Falzone, ha, il giorno 11 corr., stabilito di assegnare il primo premio di un milione, ex-aequo, ad Antonio Aniante e a Roger Peyrefitte; il secondo premio, di lire trecentomila, al giornalista olandese Cor Van Berkel, e il premio «Conca d'Oro», di lire duecentomila, all'unanimità, a Guglielmo Lo Curzio.
Tali premi sono stati indetti dall'Assessorato Regionale per il Turismo e organizzati dall'Azienda Autonoma di Turismo per Palermo e Monreale, per articoli aventi per oggetto la Sicilia nel suo complesso o in taluna delle sue località, e diretti a richiamare, attraverso l'illustrazione delle relative bellezze ed una approfondita impostazione tecnica, l'attenzione di correnti turistiche italiane ed estere verso l'Isola mediterranea.

● Alla Mostra di Bianco e Nero organizzata dalla Società Promotrice di Belle Arti nel padiglione della Villa Comunale di Napoli hanno partecipato i pittori Adele Altarelli, Nicola Cardona, Domenico Spinosa, Vincenza Vingiano e lo scultore Lelio Gelli, dell'UCAI napoletana.

● Alla Mostra d'Arte Sacra di Caltanissetta il pittore Giuseppe Marino, su invito della Commissione, ha esposto un San Sebastiano.

Giotto - Fuga in Egitto - *Padova*

UN PANORAMA STORICO
DELLA LETTERATURA PORTOGHESE

Il giovane lusitanista Roberto Barchiesi, trovandosi a Lisbona per compiere studi sulla letteratura portoghese medioevale, ha pensato di chiedere a Jacinto do Prado Coelho le sue impressioni sulla recentissima *Storia della letteratura portoghese* di Giuseppe Carlo Rossi (Firenze, Sansoni). Il Prado Coelho, che nonostante la sua ancor giovane età — è nato nel 1920 — è, oltre che titolare di filologia romanza all'Università di Lisbona, uno dei critici più noti e apprezzati al suo Paese (è autore, fra l'altro, di studi sul poeta nazionale Camoes, sulla letteratura ottocentista e su quella odierna, e di un *Guia de literatura portuguesa*, per il 3° volume della «Romanische Philologie», di imminente pubblicazione ad Hendelberg sotto la guida del noto romanista tedesco Gerhard Rohlfs), si è così espresso:

Mi limiterò ad alcune considerazioni immediate, rimandando un esame più sistematico di questa Storia della letteratura portoghese *a una recensione che sto preparando per il «Boletim de Filologia». Ho vista pubblicata con grande piacere quest'opera, la prima del genere — che mi risulti — in lingua italiana, tanto più perchè dovuta a uno studioso, ben noto anche in Portogallo, dotato di ottime qualità di investigatore e, al tempo stesso, di divulgatore, che ha già prestato un prezioso servizio — di cui quello che presta ora è il completamento ideale — ai nostri due paesi, con la prima storia della letteratura italiana apparsa in portoghese qualche anno fa a Lisbona.*

Il Rossi si mantiene fedele, nel complesso, alla tradizione storiografica portoghese, sia nella ripartizione della nostra letteratura in epoche, sia nella valorizzazione dei singoli autori di essa. E' una constatazione, questa, che non comporta in alcun modo un giudizio restrittivo sul valore del suo lavoro, palesemente conceptio, invece, con l'intento, in primo luogo, di informare un pubblico straniero dei risultati raggiunti dell'investigazione letteraria in Portogallo: compito che l'autore ha assolto in un modo a cui va il più incondizionato elogio. Forse, a un lettore non portoghese, verrà la curiosità di conoscere più da vicino qualcuna delle modifiche apportate dal Rossi alla suddivisione in uso da noi per la nostra storia letteraria: ed ecco almeno un esempio. Mentre il nostro più noto odierno storico della letteratura, Fidelino de Figueiredo, ha scelto, come data convenzionale per l'inizio della fase neoclassica, quella del 1756 (istituzione dell'Arcadia lisbonese), lo studioso italiano ha preferito rifarsi senz'altro al 1700, evidentemente volendo sottolineare con ciò di essere fautore egli pure, anche per la letteratura portoghese, della rivalutazione, di quel secolo, ormai palesemente in atto dovunque (e basterebbe, a testimoniare il suo modo di vedere, l'interesse del Rossi per la rivoluzione sopratutto pedagogica provocata nel pensiero portoghese dal Verney — amico del Muratori —), senza per questo — appare dalla sua esposizione — mancar di rilevare che la letteratura del primo Settecento si mantiene in sostanza, almeno nelle sue manifestazioni poetiche, barocca e gongorista.

Ma è proprio l'esposizione del Rossi sul Settecento — accanto a quella sul Seicento — a mostrarci che sebbene i suoi giudizi si mantengano di proposito, nell'assieme, nell'ambito della tradizione critica portoghese, egli manifesta valutazioni originali anche per noi portoghesi, data la grande conoscenza che ha — è ben noto nel nostro paese — sopratutto dell'epica del Seicento e del teatro del Settecento. Del resto, una delle caratteristiche del libro, ricco di suggestivi suggerimenti per noi non meno che per gli italiani, mi pare appunto il costante accostamento che vi si fa fra autori portoghesi e italiani: cito ad esempio il raffronto fra la poetica stilnovistica e quella di D. Diniz, nel senso della sincerità dell'ispirazione d'amore in contrasto con l'artificio della lirica provenzale; il suggerimento di un'analogia spirituale, almeno temporanea, fra Machiavelli e João de Barros; il richiamo a una concordanza umana fra il Parini e il Correia Garção. E mi piace sottolineare anche il fatto che l'autore, preoccupato di fare opera di storia, cioè da un lato, di inquadrare la letteratura del mio paese in una cultura nazionale, dall'altro, di precisarne la posizione in un senso più ampio, non ha tralasciato occasione per indugiarsi in riferimenti e su rapporti con l'evoluzione ideologica e letteraria europea in genere, il che si rileva in modo particolare nei rapidi ma succosi paragrafi introduttivi. Anche di ciò va dato al Rossi un esplicito riconoscimento, così come, non meno — e per un altro aspetto della sua fatica — gli va dato riconoscimento del fatto di non aver trascurato certi autori che normalmente non vengono citati neppure nelle storie letterarie dovute a portoghesi (che non siano quelle di intonazione erudita di un Teófilo Braga o di un Fidelino de Figueiredo), come gli oratori sacri del Seicento o la poetessa romantica Maria Browne.

Ignoro il piano della collezione di storie letterarie nella quale è stata pubblicata questa del Rossi: ma se tale collana non prevede — come penso — una storia della letteratura galiziana e un'altra di quella brasiliana, non vorrà egli assumersi anche il non facile compito di aggiungere un'esposizione sommaria delle altre due letterature di lingua portoghese a un'eventuale seconda edizione della sua opera?

E chiuderò queste mie impressioni sottolineando con compiacimento che con questo primo panorama storico della letteratura del mio paese è stato compiuto, in Italia, un passo decisivo, il quale — spero — avrà ampia risonanza nel campo della cultura, certamente stimolando, dato il carattere di solida informazione erudita, oltre che di chiara semplicità divulgativa, di tale opera, gli studiosi italiani a iniziare e a compiere ora delle investigazioni monografiche sulla letteratura portoghese. Acquisito questo indispensabile sussidio, essi potranno ora più facilmente attendere anche a tradurre gli scrittori miei connazionali, in quell'attività di traduzioni che mi pare il complemento necessario ad ogni storia letteraria. Vero è che più di un autore fra i massimi del mio paese, da Camoes a Eça de Queiroz, sono già da tempo accessibili al

Continua a pag. 4.

Jacinto do Prado Coelho

CARDUCCI - CHIOCCHETTA
DANIÉLOU - DE ANGELIS

VETRINETTA

LAATHS - PIEPER - ROTH
La Rassegna della letteratura italiana

PIETRO CHIOCCHETTA, *Teologia della storia*. Roma, Editrice Studium.

Il problema della direzione, del significato, del valore della storia, delle vicende storiche, rispetto agli ultimi fini, se può considerarsi un problema permanente della riflessione umana; esso, nel mondo moderno, a causa dei tragici eventi che hanno accompagnato la storia, è diventato di « scottante » attualità, interessando egualmene teologi e laici.

La nozione moderna di storia, come progresso qualitativo, ignorata dal mondo antico, è nata dal cristianesimo, è una nozione di ordine religioso. E' il cristianesimo che ha reso alla storia il suo mistero, additando in essa la presenza di Dio, presentando una prospettiva profetica. La visione razionalistica di un progresso unicamente quantitativo, dove non vi è elevazione assoluta e quindi vero progresso; come la visione irrazionalista, che vede nella storia un seguito di civiltà eterogenee, discontinue, non collegate da nessuna saggezza, sono vuote di ogni contenuto. La « Città di Dio » di S. Agostino è stato il primo grande saggio di « teologia della storia », ma essa non risponde, nelle sue linee d'insieme, alla questione come si presenta oggi. Come problema, la « teologia della storia », è di origine molto recente; nè ancora esiste, particolarmente in Italia, una letteratura adeguata all'argomento.

Quale è l'apporto della storia? Quali luci reca la Rivelazione su questi problemi? Tra le molteplici soluzioni presentate in sede teologica e concordi nel riconoscere la luce che viene dalle fonti della Rivelazione divina e la continuità della lotta della Chiesa contro le potenze del male, la divergenza nasce dalla sistemazione. Una corrente « escatologica » è basata sulla trascendenza del nostro ultimo fine, è quindi di attesa, e di speranza ma non di conquista del Regno: mentre la « teologia d'incarnazione » considera l'azione umana come preparatrice dell'avvento e l'eternità come il frutto di cui il tempo presente sarebbe il fiore. Tra le due teologie vi è chi traccia una via media di soluzione. Il volume del Chiocchetta non pretende di costituire un'indagine esauriente nè una risposta a questi problemi: piuttosto esso vuole essere un contributo alla sistemazione della teologia della storia, attraverso saggi di sintesi del pensiero dei Padri della Chiesa. In chiari e documentati capitoli su « storia e verità » in S. Giustino; « storia e pedagogia » in S. Ireneo; « storia santa e storia profana » in Clemente di Alessandria; « storia e storicismo » in S. Atanasio; « storia e liturgia » in S. Giov. Crisostono, l'Autore illustra il pensiero dei Padri, rilevando, nella varietà delle particolari visioni, le idee in cui essi convengono sul concetto di storia, sulle caratteristiche della storia santa e sui suggerimenti che alla storia della Chiesa derivano dalla storia santa.

U. P.

•

JEAN DANIÉLOU, *Il segno del Tempio*. JOSEF PIEPER, *Sulla speranza*. Brescia, Morcelliana.

Questi due signorili volumetti appaiono nella collezione « Il Pellicano » della benemerita Morcelliana.

P. Daniélou, il noto profondo cultore di studi storici e biblici, direttore di « *Sources chrétiennes* » e redattore di *Etudes* propone, ne « Il segno del Tempio » alla meditazione del cristiano colto, di scoprire, attraverso la scrittura, i diversi modi di abitazione di Dio tra gli uomini: modi di abitazione sempre più atti, sempre più eccellenti. Dal Dio familiare delle origini al Dio « nascosto » del Sinai, dall'abitazione delle Tre Persone nell'umanità storica di Gesù alla abitazione di Gesù nel Corpo Mistico e, infine, alla Presenza sacramentale: ecco le varie tappe della presenza di Dio tra gli uomini che il J. Daniélou, con profondità di vedute, ci porta progressivamente a scoprire ed ammirare. Noi dobbiamo essergli grati di questa elevata meditazione perchè il pensiero di un Dio vicino alla sua creatura, con un ineffabile e misericordioso amore, è ciò che sostiene gli uomini del nostro tempo nell'assordante solitudine di un mondo tecnico.

Il volumetto « Sulla Speranza » del Pieper, professore di filosofia nell'università di Münster, introduce nel modo più penetrante nel centro della concezione cristiana. Aver scelto come oggetto di questa sua monografia la virtù soprannaturale della Speranza nel « secolo dell'angoscia » vuol essere un richiamo, per l'uomo di oggi, a riconoscere nello *status viatoris* la sua essenziale condizione di creatura e l'esperienza del movimento proprio di una creatura, dal nulla all'essere. La virtù della speranza è la prima virtù congiunta allo stato dell'uomo pellegrino sulla terra: più che con tutte le altre, con la virtù della speranza, l'uomo si afferma e comprende di essere creatura, creatura di Dio.

In accordo con Péguy, Bernanos, Marcel il Pieper insiste sul concetto della virtù teologale della Speranza, come unica risposta adeguata alla reale situazione dell'esistenza umana, per aiutare gli uomini del nostro tempo, in cui la tentazione di abbandonarsi alla disperazione è tanto forte, a ricuperare il senso della speranza.

U. P.

•

LA RASSEGNA *della letteratura italiana*. Genova, Ist. Univ. di Magistero.

E' uscito in questi giorni a Genova, presso l'Istituto Universitario di Magistero, il primo numero de *La Rassegna della letteratura italiana*, rivista trimestrale, diretta da Walter Binni, la quale assume l'eredità della gloriosa *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* fondata nel 1893 dal D'Ancona, diretta poi dal Flamini e, dal 1916, dal Pellizzari.

L'attività della rivista, com'è noto, cessò nel 1948, per la morte del terzo Direttore, non senza vasto rimpianto tra gli studiosi, sopra tutto di letteratura italiana, ai quali veniva a mancare uno strumento di prim'ordine che per cinquantasei anni aveva validamente contribuito al progresso degli studi letterari, storici e filosofici. *La Rassegna* dovette questa vitalità alla sua duttile facoltà di adattamento al vario avvicendarsi delle idee e dei gusti, onde aveva potuto continuamente rinnovarsi dal primo periodo, in cui assecondò le istanze « scientifiche » della scuola « storica », fino agli anni nei quali si adeguò ai problemi culturali e critici postulati dal rinnovamento idealistico.

Riprende ora appunto con un programma che la pone sul piano delle nuove esigenze metodologiche e storiografiche, in virtù del quale svolgerà un'attività che pensiamo sarà indubbiamente benemerita della cultura nazionale.

E' noto agli studiosi quale sia la posizione ideale di W. Binni nel campo degli studi letterari e quale la sua vigorosa personalità di critico, in cui si armonizzano le tendenze più valide del pensiero critico contemporaneo: questa nuova Rassegna, sotto la sua direzione, non potrà che rappresentare il punto d'incontro, sul piano di un vitale approfondimento e arricchimento, delle istanze fondamentali della civiltà letteraria italiana di oggi, in una sempre più consapevole collaborazione con la cultura europea. Il Binni presenta la Rivista con una serrata e densa *Premessa* in cui traccia il programma al quale si ispira la rinnovata vita del periodico, nel tramite di una tradizione che non può essere dimenticata. « La nostra rivista — scrive il Binni — mentre ritorna all'iniziale limitazione del proprio campo di studio, a quello della letteratura italiana, crede opportuno abbandonare la dizione « bibliografica », non per rifiutare la onesta umiltà di « informazione » a cui rimane sostanzialmente fedele, ma per adeguare tale funzione alle esigenze critiche attuali, per legarla esplicitamente alla viva esemplarità ed all'inpegno di articoli critici e culturali, come contributi della rivista all'attività critica, filologica, in questa fase di sviluppi importantissimi nel campo della nostra cultura a base storicistica, ma ricca di esigenze che sempre meglio tendono a precisare la loro validità e a rivedere il loro reciproco rapporto. Così, accanto ai notiziari di articoli, alle rassegne di studi di letteratura italiana all'estero (legate alla nostra volontà di contribuire ad un migliore rapporto fra la nostra cultura e quelle straniere), alle recensioni ispirate al desiderio di rilevare i nuovi contributi critici e filologici nel campo dei nostri studi e i motivi metodologici che in questi potranno esprimersi, tenremo, ad offrire ai lettori esempi di critica, di storia letteraria, di metodo filologico e storia della critica, nonchè, secondo le possibilità, esposizioni autorevoli di tendenze critiche e storiografiche attuali, esami aperti e sereni della complessa situazione dei nostri studi ».

Il primo numero della rivista ci pare risponda pienamente agl'intenti programmatici, e basta scorrere il sommario: A. Momigliano, *Lo svolgimento della lirica dannunziana* (un saggio inedito del grande critico); M. Fubini, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*; L. Caretti, *Il Parini del De Sanctis*; W. Binni, *G. M. Pagnini, traduttore neoclassico*; F. Ageno, *Per il testo di « Donna del paradiso »*; F. Zampieri, *Profilo storico della critica goldoniana*; A. Buck, *Studi sulla letteratura italiana in Germania*. Note di: F. Maggini, *Un sonetto anonimo fra le carte alfieriane*; C. Varese, *Appunti sul linguaggio teatrale del Settecento*; F. Croce, *Pier Jacopo Martello*.

Seguono meditate e puntuali recensioni dei testi più importanti editi di recente dalla filologia italiana, quale, ad esempio, la edizione critica dei *Ricordi* del Guicciardini curata magistralmente dallo Spongano; dei saggi di critica e storia della critica che hanno portato un effettivo contributo al progresso della problematica critica e metodologica; infine una ricca e utile « Rassegna bibliografica », divisa per secoli, che offre la possibilità di conoscere quanto di più importante è stato scritto intorno alla nostra letteratura in periodici italiani e stranieri; si promette anche un notiziario di conferenze, congressi ecc.

La Rivista risponde, come si vede, ad una suggestiva varietà di vivi interessi spirituali e culturali; tuttavia le diverse sue parti si raccordano in una salda unità ideale d'indagine nella quale s'incontrano filologia e critica, esigenza storicistica e ricerca di stile, storia del problema critico e insieme delle condizioni storiche da cui una esperienza artistica nasce e fiorisce.

GIORGIO SANTANGELO

•

R. M. DE ANGELIS, *Il giocatore fortunato*. Firenze, Vallecchi.

Una prova di suprema bravura, che De Angelis eccellente regista dei propri mezzi tecnici ci dà, forse a discapito della poetica a lui congeniale. Finora, osservando ambienti e società complesse, personalmente sperimentati e imaginativamente ricostruiti, De Angelis si era segnalato come il romanziere di una coralità che già cominciava ad esser notata fuori d'Italia. La nota vicenda della *Peste a Urana* è appunto una prova della sensibilità dilagante del Nostro. *Sambu*, 1947, è tradotto in tedesco.

L'ideazione de *Il giocatore fortunato* è un gesto d'impazienza? di autore che abbia voluto bruciare tappe, e ampliare la propria voce, magari per mezzo del cinema, a cui questo romanzo si offre come eccellente canovaccio? Un Hitchcock potrebbe accorgersene, e non se lo lascerebbe sfuggire: e integrerebbe ciò che manca, probabilmente rovinando ciò che c'è.

E' la storia di emigranti italiani, visti all'americana come buon seme di *gangsters*; una scelta assai mortificante, e non abbastanza rimediata dal fatto che Giona, il protagonista, è un resistente alla mafia. In un séguito di rapide avventure, egli si ribella al capo Cirillo, passa di donna in donna, di audacia in audacia, e, con molti propositi generosi di libertà e di gratitudine, finisce per sincope nella casa di gioco dove accumula una ricchezza favolosa, ma donde non può uscire, o crede di non poter uscire se non morto: ammazzato.

Il *crescendo* concluso dalla sincope, Hitchcock, ligio ai canoni hollywoodiani, lo toglierebbe via certamente: ed è tra le più belle pagine di De Angelis. La figura di Cirillo, il suo ambiente, le sue gesta e tutto il peso umano e sociale che determina e giustifica la conclusione terribile, Hitchcock vorrebbe precisarli, mortificandoci anche di più. Non si drammatizzi il dato nazionalistico-morale, che sarebbe grossa sciocchezza, ma è anche vero che, nell'opera d'arte, l'aspetto spregiudicatamente ingrato, presuppone ed esige un riscatto piuttosto psicologico che fisiologico, e magari lo scioglimento di un *complesso*, non già l'arresto di un organo vitale. Che quel tipo di società sia spesso incardinata su italiani, si sapeva e lo ha ribadito recentemente Kefauver; ma non crediamo che il romanziere nostro possa servirsi di tal dato come di un antefatto pacifico. A noi italiani interesserebbe molto conoscere Cirillo e i suoi mafiosi, a fondo, e nella ragione intima del loro operato, che non è certo un effetto di mentalità razzialmente degenerata. Invece De Angelis rappresenta un ambiente di maniera, sottintende troppo, e si dedica principalmente a Giona. Spiace dire che Cirillo e i suoi appaiono residuati cinematografici; si capisce bene, invece, perchè De Angelis sia rimasto affascinato da Giona: un protagonista, la cui forza vitale è tanta da mettere in ombra, nell'immediata lettura, i difetti segnalati di costruzione.

Siamo tra coloro che credono, che un romanzo sulla malavita americana potrebbe essere scritto soltanto da chi l'avesse studiata a fondo, sul posto. Ne consegue che imputiamo a De Angelis un errore di scelta e non di rappresentazione. La bravura di cui dicevamo in principio, è anzi provata dalla discrezione, dall'eleganza formale, dall'astuzia con cui l'A. respinge sempre a scenario di sfondo ciò che effettivamente ignora. Ma la forza stessa della sua arte e della sua visività non riducibile a sfumature di tono, ci fanno spesso convinti che l'eleganza e l'astuzia del narratore maturo non bastano a fissare i piani e le linee entro cui Giona si muove. La conseguenza principale, dal punto di vista estetico, è una stonatura tra il realismo bruciante e ben poetizzato dei primi piani e l'evocazione indeterminata, d'incubo psicologico, delle cose, delle persone, delle strade e del modo d'essere, contro cui Giona si agita e da cui vuole evadere. A meno che, nella dialettica dell'elogio, non si voglia far credito a De Angelis di avere instaurata un'incisione-montaggio, con scenari alla Goya-Kafka-Poe, e alcune persone fotografate alla maniera di un Figueroa.

Non è un appiglio che si conceda a De Angelis, a sua insaputa. Infatti, il sogno dell'aquila e i presagi di Giona son volti proprio dall'A. a graduare i rapporti tra il reale e il surreale. In questo senso, il libro di De Angelis è un esperimento degno d'essere giudicato direttamente da chiunque abbia gusto delle buone letture.

V. C.

UN PANORAMA STORICO
della letteratura portoghese

Continuazione dalla pag. 1.

pubblico italiano, ma resta tuttora pressoché preclusa ad esso la conoscenza di molti fenomeni letterari importanti del Portogallo, come per esempio quello della sua moderna poesia lirica. Anche per accostarsi ad essa la Storia del Rossi potrà essere particolarmente utile, poichè la trattazione, in essa, degli scrittori moderni e contemporanei — questi ultimi quasi assenti perfino nelle storie letterarie dovute ai miei connazionali — è suggestivamente ampia ed efficace, in modo particolare quella che riguarda Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoais, Camilo Pessanha e Sá Carneiro.

E' confortante, per la cultura portoghese, vedersi presa in esame, analizzata e interpretata, con la serietà d'impegno e la capacità d'interpretazione che il Rossi ha manifestato anche in questa sua ultima opera.

Jacinto do Prado Coelho

•

JOSEPH ROTH, *La marcia di Radetzky*. Milano, Longanesi.

Roth, austriaco (1894-1939), autore di *Fuga all'infinito*, *Tarabas*, *Giobbe*, *Peso falso*, in questa *Marcia di Radetsky*, tradotta da Renato Poggioli e presentata come il capolavoro del romanziere, appare rivestito di una patina assai più antica di quanto la cronologia effettiva lascerebbe pensare.

Giunto alla notorietà europea verso il '30, Roth disdegna le alchimie narrative del tempo suo, e si rifà ai grandi maestri del romanzo. Il suo tono — se è lecito definirlo in una battuta di conversazione — è modulato su quello del miglior Flaubert, con intrusioni di ironia ebraica molto dissolvente (la madre era un'ebrea russa) e abbandoni di sentimentalismo decadentistico, svolto molto di là dal punto in cui Flaubert lo decantava, cristallizzandolo, nella sua *Educazione*.

Un bel romanzo. Profondamente malinconico, qua e là un poco monotono, ma poeticamente aggiustato quanto basta perchè la rappresentazine dello sfacelo dell'Impero Austro-ungarico, assunto come un dato fatale, si rivesta di nostalgia e di rimpianto per un'altissima civiltà irripetibile, ed anzi fattasi caricatura da puntasecca, nel proprio estremo svolgimento. Il timbro umanissimo dell'addio assume valori particolari per il lettore italiano, che dei tempi di Francesco Giuseppe abbia conservato memoria e impressioni ancor vive. I massimi effetti di pietà e le riflessioni più ricche acquistano nel nostro animo risonanze che forse non hanno in lettori di lingua tedesca e di storia austriaca; ed il romanzo ha, per noi, il senso di una scoperta postuma dell'uomo nel nemico: un incontro che non lascia indifferenti.

E' la storia di una famiglia nobilitata a Solferino da un luogotenente di fanteria, che in un impulso mal definibile, getta a terra l'imperatore e resta ferito lui da una palla glorificatrice. L'episodio resta scolpito a caratteri indelebili nella memoria del salvato, ed entrerebbe poetizzato nei testi di scuola, se l'*eroe* non trovasse troppe discordanze tra la fantasia del compilatore e la verità, ottenendo la cancellazione della propria epopea dai calepini del tempo. Ma quella palla determinava un precipitato caratteristico in tutta la famiglia *von* Trotta, onde il figlio dell'eroe, che diventerà sottoprefetto del regno, e il nepote che dovrà fare carriera militare senza averne la minima vocazione, hanno il destino profondamente modificato e mummificato come da una compromissione troppo grave. Così che, non senza solenne naturalezza, tre uomini (imperatore compreso) muoiono insieme con un regno, in effetti assai più debole del mito che lo sosteneva.

P. Z.

•

ERWING LAATHS, *Geschichte der Weltliteratur*, München, Droemersche Verlagsanstalt.

Il volume appartiene alla famosa serie di monografie Knaurs, ma questo vede ora la luce per la prima volta. E' una storia della letteratura mondiale racchiusa in un volume in quarto, di sole mille pagine. E tuttavia, la sua ricca presentazione fa subito colpo; giacchè ogni fase, ogni personalità, ogni capolavoro, trovano la delucidazione in documenti del tempo: un autografo, una xilografia, un'acquaforte, un ritratto, messi lì a tener viva l'attenzione del testo, quasi a fungere da integrazione. L'opera esordisce con una citazione di Goethe che sembra appunto foriera di questi tempi cosmopoliti: « La nostra letteratura non è un fenomeno esclusivo; è giunto il tempo della letteratura mondiale ». E attesta la passione dell'autore per tutto ciò che in questo campo si è affermato come fenomeno creativo; ed è insieme il frutto della sua intima e consumata esperienza dei valori letterari. Opera di pensiero, oltrechè di erudizione, vi è inquadrata e raggruppata la materia con molta agilità e penetrazione; la quale materia viene suddivisa nei tre vasti settori della civiltà mondiale: il cristiano, l'islamico, e l'indiano-cinese. Di tutti vengono esposte le peculiarità assieme ai caratteri fondamentali. Comunque, in questa storia, si assegna una diffusione maggiore alla letteratura tedesca, perchè, dice l'autore, il libro è scritto da un tedesco. Ma questo sarebbe in verità un punto controverso. L'autore magari si scagiona riaffermando la sua brama di universalità. E' sottinteso: nella letteratura non tedesca si tiene conto di opere e personalità di primo piano ripetutamente vagliate dalla critica; e a un volume di questa mole manca la possibilità di lumeggiare quelle opere che non hanno avuto occasione di affermarsi, e che tuttavia, per certi gusti, rimangono di primo piano. Certo, la lettura è un fenomeno così complesso, che non si può non peccare di esclusioni.

La documentazione, ripetiamo, è semplicemente impressionante: si vuol dire la dovizia dei documenti illustrativi: 535 disegni e 72 tavole, che includono moltissimi frontispizi di prime edizioni, vignette del tempo, e persino autografi dell'Ariosto e del Tasso, per non dire di altri: tutti elementi *passionali* per bibliofili, ed estratti dagli archivi delle biblioteche tedesche; ciò che dà un piacere straordinario alla consultazione.

OLSO SIBBI

•

GIOSUE CARDUCCI, *Lettere*. Bologna, Zanichelli.

L'edizione nazionale delle *Opere* di Giosue Carducci si arricchisce delle *Lettere*, che dal 1° luglio 1884 vanno al 31 marzo 1886.

Il Poeta ha cinquant'anni e dopo la scomparsa di Victor Hugo (maggio 1885) è considerato il più insigne rappresentante dell'arte e della cultura europea. I suoi scritti, i suoi versi, suscitano interesse ed ammirazione sempre più larghi: la sua parola è attesa ed ascoltata e i suoi giudizi fanno testo.

Sono di questi anni gli studi intorno all'opera di Giuseppe Parini (*La prima polemica di G. C.* e *Il Parini principiante*) e i *Colloqui manzoniani*, che dovranno suscitare aspre polemiche e antipatici malintesi.

In questo volume, meglio che altrove, è possibile sorprendere il Poeta nei momenti di abbandono, quando apre il cuore agli amici e si confida sinceramente con essi, parlando di poesia di letteratura, di politica e dei destini della Patria che tanto onorava.

Errata-Corrige

Il libro di Augusto Gassia, Fontana, recensito nel n. 26, è edito da « La Prora » di Milano.

"FEBBRE DI VIVERE,,

Il cinema italiano, oggi non attraversa certo uno dei suoi momenti migliori. Da molte parti, e per scopi esclusivamente polemici (di polemica faziosa e politica) si è voluto parlare con insistenza di crisi, di grave involuzione, di stasi. Ci è accaduto di dover rispondere a queste affermazioni precisando che, in omaggio a un sano principio estetico, non si poteva parlare di crisi nell'arte cinematografica italiana, ma, semmai, di crisi in questo o quell'autore, di involuzione o di regresso in questo o quel poeta. Al di fuori, tuttavia, di una rigorosa posizione estetica (e al di fuori anche dell'esame particolare delle singole opere che concorrono a creare quel *corpus* artistico che è il cinema italiano) è cosa ormai certa e indubitata che una crisi sia in atto non tanto nell'arte cinematografica italiana, quanto piuttosto in quel complesso industriale, economico o organizzativo da cui anche l'arte del cinema non può prescindere per potersi esprimere.

La crisi, lo vedrebbe chiunque, è soprattutto una crisi di crescenza e, perciò, espansionismo. Nel '49 si producevano in Italia quattro o cinque film. Fu approvata una nuova legge (quella attualmente in vigore) e la quota salì a cento e poi (in questi giorni) a circa duecento. C'era di che rallegrarsi? Sì e no. Il numero significa sempre lavoro, attività, fertilità, possibilità d'ogni genere, ma fino a che punto riesce a significare anche valore? Quantità e qualità non vanno mai d'accordo e, a conti fatti, questo rigoglio industriale del cinema italiano (favorito dalla legge male applicata perchè applicata solo nell'interesse dell'industria) ha finito per nuocere alle possibilità migliori del cinema come arte, ha reso pigri i poeti, avari i finanziatori (avari verso le meno garantite spese a favore dell'arte, s'intende, chè le garantitissime spese a favore dello spettacolo commerciale sono aumentate a dismisura).

In questa situazione, così, che ci premeva per il momento mettere soltanto a fuoco, non si può non salutare con interesse un film che, con dignità e fermezza, andando decisamente contro corrente, riesce ad imporre una sua fede nel cinema serio e concreto, al di fuori e contro ogni suggerimento commerciale. Il film è *Febbre di vivere* che Claudio Gora da attore ormai definitivamente divenuto regista, ha diretto seguendo liberamente la traccia di un'opera teatrale, *Cronaca*, di Leopoldo Trieste. Fin dagli inizi le posizioni umane dei personaggi sono poste subito con violentissima evidenza, nel bene come nel male. Il protagonista è Massimo, un giovanotto che, per vivere nel lusso, sfrutta tutte le possibilità equivoche di una sala di corse che gestisce programmaticamente in modo disonesto.

Non ha nessun rispetto per il suo prossimo, per i sentimenti altrui, per se stesso. Un giorno, per non dover rispondere a un socio di una somma di denaro di cui lo ha truffato, lo denuncia alla polizia e lo fa arrestare, sicuro di potersene così liberare. Ha con sè una ragazzetta che lo ama e che gli si è data, ma egli se ne serve solo per il suo divertimento nelle orgie cui abitualmente si abbandona in compagnia di giovani *snobs* dei quartieri alti; un'amica d'infanzia, che lo ama, torna a lui e lui non esita a intrecciare un nuovo amore senza sbarazzarsi del primo.

Per più versi, però, la situazione si complica. Elena, la prima ragazza, si accorge di essere in stato interessante, proprio mentre la seconda, Lucia, che ha cominciato a sospettare qualcosa nella vita sregolata del suo innamorato, gli propone di partire con lei per l'Inghilterra. In quella la polizia trova da ridire sull'attività di Massimo (in seguito a uno scandalo scoppiato nella sala delle corse) e nello stesso momento il socio, dimesso dal carcere, viene informato dei veri motivi per i quali era stato messo in prigione. Massimo, di fronte alla situazione e agli imminenti pericoli, accetta senz'altro l'offerta di Lucia di partire per l'Inghilterra e, per non lasciare dietro a sè Elena con un bimbo sulle spalle, tenta di farle interrompere la gravidanza; non volendosi scoprire troppo, però, ricorre a uno dei suoi amici più dissipati e, inventandogli di voler fuggire all'estero con Elena, lo prega di aiutarlo a liberarla dalla possibilità di un imminente parto.

L'amico gli presta fede ma, inesperto com'è, si fa consigliare dalla madre cui dice di essere lui il padre del nascituro; la madre all'idea dello scandalo, è sul punto di consentire al desiderio del figlio, quando questi si accorge, all'ultimo momento, che Massimo non gli chiedeva quel piacere così indegno per fuggir via con Elena, ma con Lucia; la sua immediata ribellione fa nascere un diverbio nel corso del quale il giovane, colpito troppo violentemente da Massimo, scivola, batte la testa e muore. Alla scena hanno assistito, sgomenti, il socio tradito, che era giunto per far vendetta, e Lucia, che stava preparandosi alla partenza. Massimo, che non è soltanto disonesto, ma è anche vile ed abbietto, organizza una messinscena tendente a dimostrare che l'amico non è morto per causa sua, ma per un incidente. La messinscena continua, macabra, fino all'obitorio, ma qui Lucia, vedendo Massimo rammaricarsi ipocritamente con la madre dell'ucciso, non regge a tanta menzogna e accusa pubblicamente il colpevole. Ogni delitto, così, sarà punito e dov'era il male torneranno l'ordine e la pulizia.

E' subito chiaro, in questo racconto, il peso psicologico del personaggio principale che, più ancora di quanti lo circondano, dovrebbe essere lo specchio e il prototipo della contemporanea generazione perduta. Gora, ne ha inciso il carattere con preciso rigore, non tanto seguendone le reazioni o le evoluzioni, quanto illuminandone la fisionomia attraverso le suggestioni e gli sprazzi dell'ambiente che lo determinava; un ambiente espresso senza retorica, anche se con predilezioni letterarie piuttosto decadenti in un ambiente in cui ogni elemento umano o polemico, di racconto o di sfondo, riesce a trovar sempre il suo peso (drammatico, se non poetico) grazie alla violenza del linguaggio cui il regista ha fatto ricorso per esprimerlo. E' questo linguaggio, in definitiva, che costituisce la forza del film, il suo impegno figurativo, la sua virtù stilistica.

Citerò la pagina ansiosa di una corsa al trotto, descritta con minuzia di particolari forse qua e là decisamente letterari, ma ricchi in genere di immediata vivezza narrativa; citerò un ballo esasperato fino all'ossessione e al parossismo visto con ardore polemico. Formalismo?

In parte sì, perchè non sempre tanto impegno riesce a dar vita a personaggi veramente umani, chiusi in un racconto lineare e armonioso, ma un formalismo che, sotto più aspetti denuncia già uno stile. Il difetto di Gora, purtroppo è ancora nella sua oscurità narrativa (chiaramente reperibile anche nel film con cui esordì alla regia, *Il cielo è rosso*, dal romanzo di Giuseppe Berto); è nel suo ancora troppo evidente ossequio al fenomeno filmico come fenomeno essenzialmente figurativo (ed esteriore), è nella sua intensità di fronte a certi imprescindibili elementi dell'opera cinematografica; il dialogo, ad esempio, che, ripetendo in molte parti quasi integralmente quello dell'opera teatrale, appare spesso pesante e fiorito, stonato e retorico.

Nel clima cinematografico cui abbiamo accennato cominciando, tuttavia, l'impegno di Gora nel perseguire vie oneste e ferme merita di essere attentamente considerato. E' solo con queste resistenze alla marea della commercialità che si vince la buona battaglia della qualità contro la vacua quantità; è solo così, in definitiva, che si lavora a favore del cinema italiano.

Gian Luigi Rondi

CRONACHE DI MEZZO SECOLO

Abbiamo dato uno sguardo alle cronache musicali di cinquant'anni fa e precisamente del 1913. In quell'anno furono eseguite o rappresentate per la prima volta ben 76 opere nuove di autore italiano ivi comprese, però, le riviste satiriche, le operette e tutti quei generi minori che hanno rapporti non meglio definiti con un palcoscenico e con le note musicali. Le opere che possono interessare in qualche modo la storia della musica sono appena la sesta parte e di esse pochissime hanno superato il traguardo dei cinquant'anni nella memoria degli uomini. Così leggiamo che al Costanzi di Roma venne rappresentato il 20 febbraio uno scherzo lirico di Vincenzo Tommasini dal titolo « Uguale fortuna »; il 4 marzo « La leggenda delle sette torri » di Gasco Alberto; l'undici marzo « L'arabesca », scene liriche di Domenico Monleone. All'Augusteo una sola novità: « Ero », scena drammatica per soprano e orchestra di Giulio Bonnard.

Al Teatro Sociale di Como venne eseguito, il 5 aprile, «Attollite portas», poema sinfonico per Soli, Coro, Orchestra ed Organo, di Adriano Lualdi. Al « Carlo Felice » di Genova, il 6 giugno, « Verso la suprema armonia del tutto. In gloria di Verdi », poema per orchestra, Solo di tenore e Coro, di Francesco Cilea. Al Teatro Chatelet di Parigi, il 12 giugno, fu rappresentata la commedia di G. d'Annunzio « La Pisanella » e furono eseguiti gli intermezzi musicali composti da Ildebrando Pizzetti. Al Teatro di Corte di Dresda fu rappresentata, il 4 dicembre, « L'amore medico », commedia musicale in due atti di Ermanno Wolf-Ferrari.

Quest'ultima opera e « L'Amore dei tre re » di Italo Montemezzi, vennero rappresentate l'anno successivo al Metropolitan di New-York sotto la direzione di Arturo Toscanini, ma mentre « L'amore medico » fu accolta senza entusiasmo, l'opera del Montemezzi, autore del tutto sconosciuto a New York, fu una sorpresa per tutti e conobbe un enorme successo.

•

Nel 1912 moriva Felice Mottl, il grande direttore d'orchestra austriaco. Tra le sue carte fu trovata la partitura originale della prima opera di Wagner: « Le nozze ».

Il soggetto tratto da un'opera di Bushing sulla cavalleria, era straordinariamente tragico: Wagner iniziò il lavoro a Praga nel 1832, quando aveva ancora venti anni, e compose la musica con grande austerità, ma avendola sua sorella Rosalia trovata addirittura lugubre, Wagner ci narra nelle sue memorie di aver distrutto il manoscritto. Una parte, invece, sfuggì alla distruzione e sulla prima pagina del quaderno si legge ancora, scritto dal maestro: « Frammento di una opera incompiuta, le Nozze, di Riccardo Wagner. Offerto in segno di riconoscenza al Musikverein di Würzburg, 1 marzo 1833 ».

Sciolto il Musikverein, il manoscritto finì nelle mani di un mercante, dal quale Wagner tentò invano di ricuperarlo; poi passò nelle mani di un collezionista inglese e tornò finalmente in Germania dove Mottl lo comprò.

Sino al 1913 è esistita in Italia una istituzione sul genere di quella che ha dato alla Francia i più bei nomi della musica; andava sotto il nome di Pensionato Nazionale per la Musica. Fondato con un programma artisticamente errato e, come al solito, burocraticamente inceppante, questo Pensionato andava alla caccia del genio musicale o per lo meno di giovani con spiccate attitudini alla composizione, per sottoporli ad una specie di vita militare chiaramente enunciata nelle norme di un balordo regolamento. Poichè grande era l'incuria delle autorità tutelari e poichè il genio aveva la somma accortezza di starsene molto a largo, il Pensionato divenne del tutto inutile e fu condannato alla liquidazione.

Nel 1913 la Commissione permanente per l'Arte musicale, chiamata a dare il suo parere sulla vacillante istituzione del Pensionato Nazionale, propose al Ministro della P.I. di trasformare il detto Pensionato in premi annuali da assegnarsi ai giovani autori delle migliori composizioni sinfoniche.

La proposta fu accettata e venne bandito il primo concorso limitato ai musicisti che avevano conseguito il diploma di composizione da non oltre tre anni. La nuova Istituzione, malata anch'essa di burocrazia prese nome « Premio Augusteo ».

Il primo « Premio Augusteo » per la storia, venne conferito al venticinquenne maestro napoletano Nestore Caggiano, per il suo poema sinfonico « La tomba nel Busento », ispirato alla ballata del Platen tradotta da Giosuè Carducci. Il lavoro premiato venne poi eseguito, il 1° marzo del 1924, all'Augusteo di Roma sotto la accurata direzione del compianto Bernardino Molinari.

Dante Ulla

LA CINEMATOGRAFIA E I RAGAZZI

Un problema di cui si è discusso fin troppo, ma non ancora si è conseguito un risultato di valore positivo, è quello della cinematografia per i ragazzi. Tra le questioni più importanti che rientrano nei termini del problema ve ne sono due che tratteremo brevemente in questo scritto: l'una è quella della esclusione dei ragazzi dalla visione di filmi non adatti alla loro età e l'altra è quella della produzione di filmi adatti alla età dei ragazzi.

La soluzione giuridica, logica e pratica della prima di queste due questioni sembra facilissima, perchè ad assicurare la esclusione dei ragazzi dovrebbe bastare l'affigere di traverso sui manifesti dello spettacolo l'avviso che si tratta di film non adatto e perciò vietato alla visione dei minori di anni 16. Ma, di solito, l'avviso c'è, quando è prescritto che ci sia; tuttavia, se si fa capolino nella sala in cui si proietta il film denunciato come vietato ai minori di anni 16, si ha la sorpresa di constatare che la sala è affollata di ragazzi d'ogni età, e che molti di loro sono accompagnati dai genitori, cioè che vi sono stati condotti dagli stessi genitori.

E allora? Chi è in contravvenzione, il proprietario o gestore del cinema oppure i genitori? Contro chi debbono applicarsi le sanzioni punitive?

In un regime in cui la libertà sia concepita come legittima pretesa dell'individuo di farsi da sè la morale e la giustizia che più gli fanno comodo, cioè in un regime di anarchia di leggi e di costumi, i genitori non sarebbero in contravvenzione nè soggetti a sanzioni punitive, perchè nessuno potrebbe imporre loro l'obbligo di educare i figlioli con questo o quel criterio e per questo o quello scopo; ma in un regime in cui la libertà sia concepita come difesa dell'ordine sociale contro chiunque attenti alla morale e alla giustizia, cioè in un regime di sana democrazia, in cui si vogliono le migliori leggi per i migliori costumi di tutto il popolo, ah, no, per Bacco!, non il proprietario o gestore del cinema, ma i genitori, o, per lo meno, l'uno e gli altri dovrebbero in solido essere imputati di atto contrario alla buona educazione dei ragazzi e alla professione di onore e di amore di pace che spetta loro, domani, nel consorzio sociale.

•

Ci si consenta un riferimento che può sembrare anche banale, ma che si presta bene a rendere chiaro il concetto delle responsabilità che incombono in prima istanza a carico dei genitori: non debbono essere i pompieri ad insegnare ai ragazzi che a giocare col fuoco presso la paglia c'è da provocare l'incendio di tutta la casa, perchè questo è compito dei genitori, che sono i più direttamente interessati al bene dei loro figlioli.

Sono i genitori che una prima volta li debbono pazientemente avvertire dei pericoli cui con quel gioco espongono le loro persone e le cose che stanno loro d'intorno, la seconda volta li debbono ammonire severamente... e qualche altra volta debbono ribadire i pazienti avvertimenti e i severi ammonimenti con un paio di *santi* scapaccioni.

Ah, quanto bene gli scapaccioni hanno sempre fatto! E quanto male fanno ora ai ragazzi di oggi tutti coloro che, in base ad una moderna pedagogia pensata e formulata nel chiuso delle biblioteche, hanno decretato l'ostracismo agli scapaccioni dâ tutte le sedi della educazione, e perfino da quella della famiglia in cui si sono sempre dati con mano che non pesa e che non duole.

Credetemi: se i ragazzi, che sfrontatamente ritirano dalle mani della giovane cassiera del cinema il biglietto e spavaldamente lo esibiscono alla maschera con l'aria e il gesto di chi la sa lunga e se ne infischia dei divieti, pensassero a quel paio di santi scapaccioni che *coram populo* prenderebbero dai genitori che li sorprendessero avidamente intenti alla visione del film vietato alla loro vera età, certamente gli anni se li conterebbêro giusti in altra occasione e rinunzierebbero a gabbare la giovane cassiera e la maschera del cinema, attribuendosi una età maggiore.

•

Anche per la stampa, su per giù, è la stessa storia.

Quanti sono i genitori che pur avendone la capacità vigilano sulle letture dei figlioli?

Pochi, mentre molti, moltissimi sono, invece, i genitori che comprano loro stessi per i figlioli giornali e libri che per il contenuto non sono assolutamente adatti alla loro età, e molte, moltissime sono anche le donne, specialmente di quelle che non hanno vergogna di ignorare i Promessi sposi e credono che vergogna sia quella di ignorare tutte le scempiaggini e le sudicerie di certi romanzi di autori stranieri poveri di midollo spinale e in cambio ricchi di erotismo cerebrale, molte, moltissime sono anche le donne — dicevo — le madri che dopo di essersi esaltate o illanguidite con la lettura di tali romanzi, ne consentono e talvolta ne consigliano la lettura alle figliole, perchè completino il loro corredo pseudo letterario, come *noblesse oblige*.

L'altra quistione è quella della produzione dei filmi per ragazzi.

Anche questa è una quistione che sembra molto più facile di quanto sia in realtà, perchè non si tratta di invitare e invogliare i così detti soggettisti a tale produzione, perchè di soggettisti per ogni genere di filmi ce n'è sempre troppi, ma si tratta di creare una adeguata base finanziaria e l'attrezzatura tecnica e amministrativa per il funzionamento autonomo di una vasta ruota di sale cinematografiche per ragazzi o di far accettare ai proprietari e gestori di cinema l'obbligo di destinare in uno o più giorni della settimana e in conveniente orario le loro sale cinematografiche alla proiezione di filmi per ragazzi.

La necessità di creare una adeguata base finanziaria è imposta in ogni caso dal fatto che la visione di tali filmi dovrebbe essere offerta gratuitamente ai ragazzi o a prezzo tanto modico da compensare, nelle maggiori città, quella spesa di trasporto per cui adulti e ragazzi, e specialmente questi ultimi, sono indotti a frequentare il cinema del proprio rione o quello più vicino alla propria casa.

Se non si potessero realizzare tali condizioni economiche, a nulla varrebbe aver separato il cinema dei ragazzi dal cinema dei grandi e avere promosso la produzione di appositi filmi per gli speciali spettacoli riservati ai ragazzi.

•

Ma a questo punto viene voglia di domandarsi: questa età dei 16 anni, questa speciale minorità cinematografica segna davvero il limite, oltre il quale la evoluzione spirituale deve ritenersi compiuta, con tale effettivo e definitivo acquisto di incrollabili virtù morali, da garantire, con la forza del carattere opposta alla seduzione del male, la onestà incorruttibile dei costumi?

No, per carità! a 16 anni si è ancora troppo piccoli, anche se si sanno troppe cose da grandi. E neanche occorre ricordare che il progresso della età cronologica non collima col processo della età fisio-psicologica.

Non si può mettere in dubbio che la esaltazione dell'amore che travolge nel suo impeto passionale l'onore e investe la saldezza e la sanità della famiglia, con la esibizione quasi plastica delle raffinate voluttà che un tale amore, nato e alimentato dal peccato finge di poter procurare, forse i minori di 16 anni li lascerebbe indifferenti, mentre certamente ecciterebbe la fantasia di giovani coniugi che non fossero pienamente felici, e forse susciterebbe in loro, per la prima volta, il vago desiderio o la timida speranza di una possibile felicità *extra nuptias*.

Nè si può mettere in dubbio che la rappresentazione palpitante e seducente di una vita di gran lusso, tra piaceri d'ogni sorta, da quelli del comodo viaggiare a quelli del tranquillo oziare, teatri, conviti, corse, balli, giochi, avventure amorose, di una vita, insomma, spendereccia e spregiudicata, forse lascerebbe indifferenti i minori di 16 anni, e, invece, certamente turberebbe l'animo del modesto impiegato, costretto a vivere tra fatiche e stenti, e forse gli darebbe la prima spinta verso la perdizione o la ribellione.

No, dunque, non sono i 16 anni il limite oltre il quale si acquista la immunità contro le infezioni del bacillo film.

•

E allora?

Si usi la più rigorosa vigilanza sulla applicazione delle norme vigenti circa la esclusione dei ragazzi minori di 16 anni dalla visione di filmi non adatti e perciò vietati alla loro età; si facciano accurati studi sulla possibilità di creare un organismo tecnico-finanziario, che provveda al funzionamento e alla amministrazione di apposite sale cinematografiche per la proiezione di filmi riservati ai ragazzi; si tenti ogni mezzo per indurre gli scrittori a trattare soggetti cinematografici adatti a ragazzi minori di 16 anni, senza cadere in quell'infantilismo ch'è il peggiore difetto di molta letteratura infantile; si faccia tutto ciò con fiducia e con tenacia, sì, ma si faccia anche un'altra cosa più importante ed urgente, ed anche più semplice e più facile.

Ed ecco qual'è quest'altra cosa: si taglino, con le forbici di una severa censura, in qualunque film, sia pure riservato a Matusalemme e ai suoi coetanei, le scene in cui la espansione amorosa tocca il limite dell'oltraggio al pu-

Continua a pag. 6.

Niccolò Piccinni

VENEZIA GIULIA
ROMANA, VENEZIANA E ITALIANA

IV.

La volontà delle popolazioni dell'Istria trova nei loro rappresentanti una eloquente corrispondenza. Senza temere di nulla i parlamentari rappresentano vivamente le misere condizioni e la sciagurata esistenza degli istriani, causa lo sgoverno del paese e l'esosa fiscalità, e denunciano i soprusi e le illegalità. D'altra parte escludendo la possibilità di una guerra civile tra le due razze del paese, purchè gli slavi non vengano aizzati, biasimano infine e ridicolizzano la volontaria confusione fatta con mala fede, di attribuire agli slavi dell'Istria, usi, costumi e tradizioni propri dei territori balcanici. Dell'equiparazione delle nazionalità e delle lingue, di fronte allo Stato, proposta dal governo, i deputati istriani cercano di valersi, con apposita mozione, per chiedere formalmente il riconoscimento ufficiale della nazionalità italiana dell'Istria con l'introduzione esclusiva della lingua italiana in tutti gli uffici e nelle scuole. E' inutile aggiungere che prendendosi tempo il ministro dell'Interno austriaco rispose negativamente. Di più per la loro fermezza nelle sedute del parlamento, che continuava a impartire ordini e consigli alle masse ormai in stato di aperta insurrezione, si ebbero rappresaglie e fuori di lì denuncie con arresti in massa degli istriani. Nel 1849 il parlamento venne sciolto con la forza militare, prima ancora che potesse varare la nuova costituzione democratica. I deputati istriani sfuggiti all'arresto poterono tornare presso le proprie famiglie in patria.

La seconda guerra d'indipendenza suscitò nuove illusioni di redenzione, specialmente quando la flotta franco sarda occupò Lussinpiccolo e si spinse innanzi al Carnaro. Mentre i giovani accorrevano nelle file dei combattenti per la libertà, i sogni dei nonni facevano loro credere fermamente di avere udito durante la giornata di Solferino le cannonate franco-sarde, per avere confuso i tuoni di un tempaccio orribile. Ma anche questa guerra è una disillusione per i figli che anelano la riunione alla Madre.

Nel 1860 l'Austria si accorge che le condizioni economiche sono in pieno decadimento, le industrie ferme, i commerci, l'agricoltura e tutte le attività connesse alla vita delle provincie nell'inerzia, perchè sono divise per regioni nazionali e per diverso grado di sviluppo economico-amministrativo. Ritiene che il rimedio sia in una riforma dell'apparato amministrativo e istituisce uffici provinciali con una propria autonomia in luogo di quelli nazionali che vengono soppressi. L'istituzione della Dieta provinciale dell'Istria è accolta da tutti come un mezzo che possa servire ai capi del movimento nazionale istriano, per fare di questo nuovo organo la libera tribuna dalla quale esporre le più urgenti necessità politiche e nazionali dell'Istria: l'istruzione e la cultura, l'incremento dell'agricoltura, lo sviluppo morale ed economico delle classi rurali. Nelle prime sedute della Dieta provinciale i deputati della maggioranza fecero una dichiarazione di carattere fondamentale per ribadire di fronte all'Austria la volontà schiettamente separatista del paese italiano, rifiutandosi di nominare due deputati per il parlamento di Vienna anch'esso di nuova formazione. Quella Dieta, nella quale i giuliani si erano opposti tanto decisamente alla richiesta del dominatore, era stata preparata dal comitato nazionale segreto per Trieste e l'Istria, che guidava Carlo Combi e dal movimento unitario nazionale, al quale l'Istria aveva inviato nell'Italia libera il suo rappresentante Tomaso Luciani, e prese il nome famoso di «Dieta del Nessuno». In tal modo l'Istria, idealmente condotta da un gruppo di uomini, fra cui i Valussi, i Combi, i Luciani e i Bonfiglio, ha iniziato la sua epica lotta che durerà un cinquantennio, lotta politica e culturale assieme, essendo la politica e la cultura termini differenti ma fra loro dipendenti da una medesima esigenza.

La guerra del 1866, fonte di tante speranze, durante la quale nuovi volontari giuliani avevano ingrossato le file dei soldati d'Italia, si chiuse dopo Custoza e Lissa, con la più amara delle disillusioni. I nostri fanti erano arrivati sino a Versa, nel Friuli orientale; Garibaldi stava penetrando nel Trentino, ma l'armistizio di Cormons troncava i loro sogni, dopo che l'entusiasmo durante la guerra era stato tale che da varie località molti fra i patrioti più ferventi erano partiti per andare incontro alle truppe liberatrici. Ma ora che l'Italia c'è ed è risorta ad unità non più i giuliani si accontentano di lotte legalitarie miranti alla autonomia o alla tutela dei privilegi secolari, come fu di Trieste, o all'intesa con minoranze etnico-nazionali. Anche Mazzini volge l'animo all'Istria: «Le alpi Giulie sono nostre come le Carniche, delle quali sono appendice. Il litorale istriano è la parte orientale, il complemento del litorale veneto. Nostro è il Friuli. Per condizioni etnografiche, politiche e commerciali nostra è l'Istria, nostra è Trieste...». Il movimento dell'irredentismo si sviluppò con maggior vigore per le sue idealità che furono quelle del Risorgimento: principio di nazionalità e patriottismo antiaustriaco. Anche Garibaldi da Caprera iniziava una vasta campagna irredentistica e si offriva per consiglio e guida ai patrioti dell'Istria, pronto ad affrontare con essi ogni cimento, preparando anche nel 1878 un piano strategico per un attacco simultaneo contro Trieste e Trento. In quello stesso anno al Congresso di Berlino Ottone Bismarck peggiorò nei riguardi dell'Italia la situazione delle tre Venezie e dell'Istria. Si inizia dolorosamente da allora la lunga teoria di martiri e di eroi che col loro sangue consacreranno il riscatto della Venezia Giulia. Il 20 dicembre una forca innalzata nel Castello di San Giusto stroncava il grande cuore di Guglielmo Oberdan, in cui l'amore di patria aveva raggiunto le vette del misticismo che lo faceva convinto del necessario sacrificio di una vita — e offerse la sua — perchè il diritto splendesse. Per oltre trent'anni il suo nome fu sinonimo di Trieste.

Sul finire dell'Ottocento tanti fatti arroventano maggiormente l'ambiente dell'irredentismo. Pirano insorge contro le tabelle bilingui introdotte negli uffici statali ad offesa dell'uso multisecolare dell'unica lingua, l'italiana; il deputato di Trieste al parlamento di Vienna, leva severa la voce contro l'Austria; la reazione contro gli austriaci alla morte dell'imperatrice Elisabetta; l'affermazione dell'integrità della Venezia Giulia dopo la tentata slavizzazione di Pisino; l'ininterrotta richiesta per l'Università italiana a Trieste, la lotta a volte cruenta con gli studenti austriaci; la stampa clandestina; il legame spirituale con gli irredentisti del regno: tutto ciò costituiva un fuoco perenne che doveva divampare in rogo.

Nel 1897 fu introdotta la quinta curia. Con questo sistema l'Istria, oltre ai quattro deputati al parlamento eletti secondo il vecchio sistema, uno doveva eleggerne a suffragio universale da tutti i quattro collegi della provincia riuniti. Era la prova del fuoco per gli slavi che dichiaravano, come poi sempre hanno fatto contro le stesse prove dei fatti, di essere la maggioranza. Infatti perdettero la partita perchè per la prima volta al parlamento fu eletto l'istriano Felice Bennati. La rabbia e l'odio furono grandi e tentarono di vendicarsi. Posero l'assedio a Parenzo, alla sede degli uffici provinciali, minacciandone l'assalto, in numero di tremila, ma i parentini si mostrarono pronti alla difesa anche prima ancora che quelli fossero dispersi dalle truppe. Era l'ora di difendersi con tutte le forze. In un viaggio a Trieste e in alcuni centri dell'Istria D'Annunzio, fra entusiastiche accoglienze, incuorava alla resistenza più tenace.

L'Austria ricorse anche al socialismo per dividere il fronte italiano. Eminentemente agricola e poverissima d'industrie come era, il socialismo non poteva mettere radici nell'Istria. Riuscì tuttavia a gettar qualche scompiglio nelle file dei giuliani.

Nel maggio 1907 si svolsero le prime elezioni politiche a suffragio universale. Con l'introduzione di tale suffragio Vienna cercò di favorire gli slavi disponendo i cinque collegi elettorali nella maniera più sfacciatamente partigiana. Nei due collegi occidentali dell'Istria, la parte più colta e più ricca della provincia, in cui avrebbero dovuto vincere gli italiani, furono compresi dai settanta agli ottantamila abitanti, nei collegi orientali gli abitanti erano soltanto cinquemila per collegio, compresa la città. Nemmeno questa sperequazione giovò agli slavi per stravincere come speravano, perchè gli italiani conquistarono tre seggi, compreso quello di Pola, mentre agli slavi andarono soltanto gli altri due. Della mirabile resistenza degli istriani Vienna dovette fare nello stesso tempo una ben mortificante esperienza: ritenuta sicura da parte della marina la conquista del comune di Pola, dopo aver introdotto nell'arsenale ben tre mila manovali bosniaci, fece a questo scopo un'alleanza con i croati. Ma Pola dava un esempio meraviglioso della sua fede italiana, poichè fu un trionfo della idea della Patria in tutti i corpi elettorali, che fece come risentire che l'idea nazionale viveva e conquistava: le prove più luminose si ebbero nelle elezioni politiche suppletive e in quelle generali del 1911, che portarono un fortissimo miglioramento specialmente a Trieste.

La difesa della nazionalità italiana contro l'organizzata poderosa azione condotta dagli slavi spalleggiati dall'Austria e il successo della lotta, si debbono sopratutto a quel manipolo di uomini non solo di forte sentire ma di coraggioso e fermo agire, che si strinsero nelle società patriottiche, i cui nomi sono «Libertas», «Filarmonica», «Pro Patria», «Lega Nazionale», «Società politica istriana».

(continua).

Casimiro Fabbri

"RICORDI A MIA FIGLIA,, DI PIETRO VERRI

II.

Ma niente è meno noioso di uno scritto, quando i motivi che ne stanno alla base denunciano così bene la loro necessità. E la spinta per i *Ricordi a mia figlia* non venne al Verri che dalle sue meditazioni umane, dalle sue delusioni di uomo di mondo al quale i colori del mondo, il brillio di una società hanno cessato di apparire affascinanti.

«Un uomo può talvolta ridersi della opinione degli uomini. Io sono stato nel caso appunto. Non aveva certamente meritato il discredito, ma era però riuscito a taluno di farmi passare per un novatore, cattivo cittadino, poco buon cristiano, e compagnia pericolosa: io mi rivolsi alle lettere, ed alle cognizioni locali dell'economia dello Stato; stampai, scrissi, ottenni qualche nome; ebbi un impiego; l'opinione cambiò, e cambiò a segno che, fra le persone attualmente in carica, nessuno ha generalmente un'opinione così favorevole come la ho io. L'uomo, o per la carriera delle armi, o per l'ecclesiastica, o per le scienze, o per le cariche civili, ha il mezzo di forzare le dicerie popolari a tacere, e va da conquistatore sottomettendo l'opinione. Ma la donna manca di queste risorse. Debole, gracile, e timida per sua natura, non ha mezzi che la dolcezza, la placida bontà, le virtù del cuore. Questi sono i pregi che le procurano un marito, che la affezionano, e che la conducono a quel grado di felicità cui può aspirare».

Siamo dunque ad un'antitesi sociale voluta dalla natura. L'uomo può conquistarsi il suo posto lottando contro tutti; ma la donna come farà? Dovrà imitare l'uomo? Imparare i suoi modi, adottare le sue risorse? No, il nostro autore ne la sconsiglia. «Un giovane robusto, ardito, impetuoso, piace; una figlia, se tale fosse, displacerebbe. La virtù sua è la modestia, il contegno; un po' di timidezza, la sensibilità squisita, la compassione, qualche poco ancora d'imbarazzo nella sua persona formano il di lei pregio. Una donna decisa, aspra e di franchezza, spiace, e sembra affumicata dalle pipe d'un corpo di guardia».

Con quest'immagine abbastanza eloquente, si disegna immediatamente ai nostri occhi il ritratto ideale che il Verri s'è fatto della donna. E noi non lo contradiremo; nonostante i due secoli quasi di progresso che ci separano da lui.

•

In che cosa dunque risiede la felicità per una donna? Il Verri lo annuncia dalle prime pagine del suo libricino: «Dovete, mia cara figlia, procurare sino dai primi anni di guadagnarvi la buona opinione». E' questo il fine da raggiungere.

«La provvidenza del grand'Essere vi ha fatto nascere da una famiglia nobile e condecorata e dotata di convenienti facoltà: non avrete occasione di sentire i mali e l'avvilimento della povertà. Se però non dovete provarli per vostra sorte, riflettete che molti altri simili nostri fratelli li soffrono. Voi siete bene alloggiata, e pasciuta, e vestita; altre figlie, che hanno una sensibilità uguale alla vostra, stanno in miserabile tugurio, tremano nelle notti d'inverno sulla paglia, soffrono la fame, e a tutti questi mali si aggiunge la vergogna della loro condizione. Siate attenta nel rispettare l'umanità, badate che per disattenzione non mostriate mai trascuranza per gli infelici... Un consiglio dato a tempo, un paziente interessamento, una parola detta a proposito, un rincoramento dato prudentemente ad un abbattuto, e cento simili atti di animo veramente nobile e buono, sono veri e reali benefici, che non impoveriscono chi li fa, e possono, o cavare dall'infelicità chi vi si trova, ovvero rendergliela almeno sopportabile.

...Alcune dame, per mancanza d'ingegno, appena si degnano d'abbassare il capo alla povera gente che le saluta: queste sono ridicoli automi che non rappresentano bene nè la dama, nè la donna accorta. La cortesia è il segno dell'educazione nobile; la villania è propria di un'anima sciocca e vile. Tutte le dame e principesse che hanno avuto buon nome di signore di merito, le ho conosciute attentissime ad usare cortesia con tutti, e singolarmente colla plebe... La stessa massima che è da seguirsi con la plebe e coi poveri, ragion vuole che la seguiate anche colle persone nobili e civili, ma timide ed avvilite. Alcuni sono decaduti a questo grado per l'oppressione domestica, altri per la povertà, altri per mancanza di educazione: cercate di guadagnarvi tutte queste persone colla vostra amorevolezza e cortesia».

«Per ottenere l'opinione pubblica, abbiate somma attenzione nell'astenervi da ogni satira o disapprovazione. Io ho dovuto più volte pentirmi di avere dimenticato questo principio, e non ho mai cavato buon frutto dal discorso che offendesse altrui... Anzi ho trovato che non ho mai vissuto bene, nè mai ho avuta consolazione di sorta alcuna, se non quando, soffocando ogni principio d'amarezza e di sdegno, ho potuto placidamente riguardare i virtuosi come rispettabili, e i viziosi come ammalati di una malattia di mente, senza insultarli...».

(continua).

Giacinto Spagnoletti

L'ESILIO INGLESE DI UGO FOSCOLO

Continuazione dalla pag. 1.

e Mario e Saffi — credette, dovette, rifarsi al Foscolo, collegarsi a lui, come in una catena di fraterne sperienze discordi, teologicamente tutte del pari necessarie, quasi per una mistica compensazione, al riscatto d'Italia: a suscitare, o a risvegliare, il culto dell'Italia nel cuore degli stranieri. Perchè anche quest'altro aspetto dell'esilio londinese del Foscolo mi sembra, quanto filologicamente ricostruito, altrettanto storicamente negletto dal Vincent.

I principii della politica italiana di Foscolo, e la sua adorazione dell'Alighieri, pur nella sostanziale avversione al neoguelfismo, che, non saprei dire con quanto intrinseco fondamento di verità, gli attribuiva Carducci, divennero proprii e comuni, oltre ai *Whigs* della generazione del Reggente, agl'inglesi tutti quanti della generazione successiva, radicali alla Stansfeld, radicali *sui generis* alla Carlyle (nelle cui celebri pagine degli *Eroi* trionfa, inconsapevolmente forse, l'interpretazione foscoliano-mazziniana dell'Italia muta, che, oltre il bavaglio della propria servitù, parla ai popoli con la voce di Dante), liberali dell'ortodossia religiosa e dantesca d'un Gladstone. A essi tutti, e indipendentemente dalle sapienti manovre del Foreign Office o dagl'intrighi antifrancesi dell'Ammiragliato, l'Italia, il problema italiano, fu problema di religione, un miracolo storico di resurrezione nazionale, di libertà da instaurare, d'infelici da redimere: dunque, e nonostante le ironie, le sferzate e le amarezze imprecanti, gli elementi concreti, durevoli della azione di propaganda dell'esule Foscolo.

E questo, tutto questo, affatto a prescindere, come il Vincent qui giustamente ne prescinde, dall'*altro* Foscolo: il Foscolo *poeta*, il Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. Un Foscolo, dunque, vivo, oltre la polvere degli archivi municipali, parrocchiali e catastali, con esemplare diligenza ispezionati dal Vincent; perché seminatore, suo malgrado, forse, e non solamente di poesia. Ma artefice di quel problema italiano, tanto di rieducazione *dell'*Italia quanto di rieducazione *all'*Italia, che è, *ab intra* e *ab extra*, il vero problema storico sia del Risorgimento sia — nella misura di quest'angolo visuale — del liberalismo europeo del secolo scorso.

Debbo dire che, nella tristezza d'una dolorosa vigilia postbellica, ciò perfettamente sentì e vide il Croce, quasi inverando, nel saggio storico-etico delle seconde *Varietà*, per qualche punto di erudizione particolare qui contestato dal Vincent, il precedente saggio critico di *Poesia e Non Poesia*? E debbo ricordare che già nel saggio della *Letteratura della Nuova Italia* (I, p. 374 e segg.), quando si tratta d'individuare in una singola scrittura tutti gli aspetti molteplici del De Sanctis, è appunto alle celebri pagine foscoliane del '71 che il Croce attinge, a sintesi unitiva dell'uomo risorgimentale, del critico e del politico?

Stranamente, anzi che attenersi a questi esempii, e all'intelligente romanzo biografico-psicologico del Caprin, dunque, e comunque, a un Foscolo *storico*, il Vincent ha preferito, invece, rifarsi all'onesto, e ottuso moralismo del Chiarini e compagni: il quale mostra i limiti della credulità e dell'intelligenza obiettiva e critica del reale, più che non mezzo secolo addietro, quand'era di moda. E non vorremmo tornasse di moda col Vincent. Perchè non questo suo Foscolo caduco, di fango e di carne e di corrucci, ma l'altro, il *soi-disant* «mitico», e solo storico, reale e durevole Foscolo, poteva meritarsi di essere l'ospite lungamente aspettato, al cui cenere esule unicamente si convenivano l'onore, il compenso e il conforto della sepoltura in Santa Croce.

Piero Treves

(1) E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo, An Italian in Regency England*. Cambridge, University Press, 1953, pp. VIII-256.

RITORNO DI LÉON BLOY

Continuazione dalla pag. 2.

farci penetrare nel mondo interiore di questo nemico del proprio secolo, di questo «avventuriero di Dio» per il quale, come ha scritto nella frase finale de «*La femme pauvre*», «*c'è una sola tristezza, quella di non essere santi*».

«Nel suo studio documentato e lucido, il Lory riesce a farci comprendere, senza nasconderne le deficienze, la tragica grandezza e avventura di questo cristiano alla ricerca di Dio e annunciatore della sua Giustizia, che questo desiderio violento e questo annuncio esprime con accenti inauditi, in un seguito di gridi, di slanci, di clamori, di visioni dolorose, di reazioni istintive che, forse, sono più vicini, nelle loro discordi espressioni, alla realtà della storia e degli esseri, che non le pagine dei filosofi e degli storici osservatori delle apparenze.

Ulisse Pucci

LA CINEMATOGRAFIA E I RAGAZZI

Continuazione dalla pag. 5.

dore o la violenza dell'azione delittuosa tocca quello del raccapriccio e del ribrezzo.

Se al regista spettano i tagli che gli sono suggeriti dalla necessità di difendere i canoni dell'arte scenica contro le esuberanze del sogettista, come si possono contestare alla censura i tagli suggeriti dalla superiore necessità di difendere i principî della morale contro ben altre esuberanze?

Nè sono queste da tagliare le migliori scene dei divi d'ambo i sessi, perchè essi stessi sanno che i pregi e gli effetti della recitazione decadono con la decadenza dell'azione dalla sfera della spiritualità, in cui è illuminata dallo spirito brillante del dialogo, verso la sfera della animalità, in cui il dialogo non brilla più e si attenua ad anzi si spegne, soffocato dal respiro grosso della bestiale carnalità.

Se la censura cinematografica operasse questi tagli in tutti i filmi, per la difesa dei grandi e dei piccoli contro l'influsso di tutto ciò che è prodotto di degenerazione o di depravazione, concorrerebbe a restaurare il regno della Natura, ch'è il regno della ingenuità e della verità.

L'amore è il più bel prodotto della Natura, e anche i minori di 16 anni debbono considerarlo e guidicarlo e onorarlo come un sentimento che fiorisce nella primavera della vita per le stesse leggi naturali in cui si manifesta la Divina Provvidenza creatrice e regolatrice dell'Universo: senza accettare quella modernissima pedagogia che vuole anticipata la rivelazione e la spiegazione del fenomeno sessuale, col pretesto che questo debba essere liberato dalla ipocrisia di un pudore generato dalla impudicizia, diciamo chiaro che non è l'amore-sentimento il soggetto da escludersi dalla produzione cinematografica per ragazzi.

E' l'amore-peccato, l'amore-vizio, l'amore-delitto, è questo l'amore il soggetto da escludersi, perchè tutto ciò che è peccato, vizio, delitto è contrario alle leggi della Naura, è contrario alla volontà di Dio, che nell'armonia delle leggi naturali ha la sua più alta espressione.

Sono le contorsioni e le dispersioni dell'amore, specialità degli scrittori stranieri, e specialmente dei nordici, per colpa del poco di luce e calore di sole che hanno nei loro cieli, nelle loro case e anche nelle loro vene, sono quelle degenerazioni dell'amore in impudichi amoretti e spudorati amorazzi che avvelenano lo spirito dei ragazzi minori dei 16 anni e anche dei maggiori.

Così come stanno le cose, dunque, il maggiore affidamento si può e si deve fare sulla cooperazione della famiglia per la protezione morale dei ragazzi, nel campo di cui qui si tratta, purchè le famiglie siano bene avvertite dal danno che può derivare ai loro figlioli dagli spettacoli e dalle letture sconvenienti alla loro evoluzione educativa e alla loro preparazione al lavoro e alla vita sociale, e che siano bene informate dei mezzi che sono mezzi a loro disposizione per procurare ai loro figlioli svaghi onesti e non meno piacevoli dei filmi a base di inganni e tradimenti, agguati e rapimenti, assalti e insegnamenti e inseguimenti, amori e sporcaccionerie, fughe e sparatorie.

E intanto la censura cinematografica agisca con severità, perchè la censura non offende la libertà quando protegge la moralità delle coscienze e dei costumi, e specialmente quando questa moralità, che è la premessa della libertà, la protegge nei ragazzi, che sono il fiore delle generazioni presenti e il frutto contenente il seme delle generazioni future.

Niccolò Piccinni

Direttore responsabile Pietro [illegible]

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA" diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 28 - ROMA, 12 LUGLIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. [illegible]
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/[illegible]

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63984

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

COSCIENZA E POLITICA

La storia della umanità, nella successione delle varie civiltà, da quelle tramontate fino all'attuale, pur mostrando che l'incivilimento umano non è mai assoluto, rivela tali splendori spirituali e materiali, alla mente dello studioso, da costringerlo a chiedersi come mai l'uomo, in mezzo a continue lotte, miserie e guerre, abbia potuto esprimere tanta ricchezza intellettuale e sociale e, sopra tutto come abbia potuto raggiungere la formazione di una comune coscienza etica.

Nel fenomeno associativo, infatti, che domina il processo umano, dal fondo stesso della civiltà emerge la coscienza morale: eticità e incivilimento sono le due facce della società. Non diversamente della coscienza individuale si è sviluppata la coscienza collettiva; e il progresso del diritto internazionale e il processo di unificazione umana sono stati, evidentemente, notevoli.

Il Cristianesimo, lungo il corso di duemila anni, ha dato all'incivilimento una sua impronta, caratterizzata dalla responsabilità e dal primato del valore attribuito alla coscienza personale, nella solidarietà spirituale di tutti gli uomini, legati ad un vicendevole amore. Nel Cristianesimo coscienza morale e politica hanno trovato la loro pacifica coincidenza. Come la coscienza è libera e condizionata, così è libera e condizionata l'azione politica.

La politica è scienza dei fini e dei mezzi. Fine specifico della politica è il benessere della collettività, il bene comune che deve essere promosso, scegliendo i mezzi adatti ai tempi e alle circostanze. Ma la valutazione dell'utile collettivo deve essere fatta, non dal solo lato dell'utilità ma anche della moralità. Nella libera attività umana verso il bene, la morale ha il suo posto di comando, sia nell'ambito della vita privata che in quella pubblica, sia entro i confini dello Stato che nel campo internazionale.

Le convinzioni politiche non possono essere disgiunte da una fondamentale valutazione etica: esse devono essere veritiere. La menzogna come toglie la base ad una sana convivenza nel proprio ambiente, in politica interrompe il dialogo fra i cittadini e fra gli Stati.

Menzogna e inganno, troppo spesso, invece sono, non solo scusati e tollerati, ma anche approvati, nella politica dei partiti e degli Stati: il che porta a giudizi assai variabili nella pubblica opinione e ad equivoci nelle valutazioni di coscienza.

Fattore decisivo nella condotta dei cittadini è il convincimento. Quanto più esso è forte e radicato tanto più sarà efficace l'azione corrispondente. Ma non è detto che il convincimento si accompagni sempre colla giustizia e moralità.

Come, di fronte allo Stato, la coscienza individuale giunge a patteggiamenti, a compromessi errati circa i propri doveri, nelle varie forme di evasione fiscale o di corruzione nei rapporti con l'Amministrazione pubblica, per ottenere favori legittimi e, ancor più, illegittimi; così, sul piano internazionale, molto spesso si giunge a giustificare atti moralmente cattivi, se sono ritenuti utili allo Stato.

Sul piano politico il condizionamento dei gruppi, dei partiti influisce notevolmente all'interno di un paese, nel formare le coscienze degli associati: ne deriva così la creazione di correnti antagonistiche facili ad assumere, nella lotta contro l'avversario, posizioni irrazionali e immorali. Facile cosa osservare come in democrazia sia corrente l'uso della propaganda amplificatrice e della denigrazione dell'avversario. La politica di partito segue spesso gli usi consentiti in guerra: come se le contese e le lotte interne portassero alla rottura bellica dei vincoli di comunità.

Esistono anche ideologie che esplicitamente legano il bene comune con la propria organizzazione politica, e affermano che tutto quello che serve al successo è buono assolutamente e moralmente: ed egualmente il motivo sociale e patriottico inducono spesso gli Stati a sorpassare il problema etico dei mezzi illeciti per fini vantaggiosi. Non esiste politica immorale che sia veramente politica, diretta, cioè, al bene comune. Questo è un bene umano e non esiste vero bene umano che non sia d'essenza morale, che non sia rispettoso di un ordine sociale di giustizia e della gerarchia dei valori: non esiste per lo Stato una morale diversa da quella che vincola l'individuo.

Come nell'economia, dall'osservanza della legge morale, si hanno maggiori vantaggi che dalle sue violazioni, lo stesso avviene nella politica. Non esistono fini vantaggiosi per la collettività da ottenersi con mezzi illeciti: si tratterebbe, in ogni caso, di vantaggi apparenti, non reali. I campi di concentramento, nella Germania Nazista, e quelli di lavoro forzato, nella Russia Sovietica, rappresentano l'estremo della tesi che il fine giustifica i mezzi; e la coscienza cristiana, dalla quale, nonostante l'introdursi nei sistemi politici di teorie amorali e immorali, non è mai scomparsa la persuasione del valore etico della politica, si ribella a tutte le concezioni che annullano la razionalità umana, sopprimendo il senso della responsabilità personale e lo spirito di vera libertà.

Particolari circostanze di condizionamento interno ed esterno dell'azione politica contribuiscono ad oscurare tale persuasione.

Non è, infatti, soltanto di oggi, nè di un sol paese, il lamento dell'indebolirsi della morale pubblica, della corruzione dei costumi politici, dell'attenuarsi dello spirito di solidarietà civica; come ricorrente è il tentativo della politica di proclamare la propria autonomia, per mettersi al servizio di vedute e interessi particolari di popoli o di partiti o individui. Il clima tragico della guerra e quello pesante del dopoguerra, quando non distrugge, attenua i rapporti morali, prima tra i popoli e Stati in contesa: poi, all'interno stesso di ciascuno Stato, favorisce il collasso della resistenza morale, di fronte alla tentazione dell'utile, dell'egoismo, della forza. Nelle normali condizioni di coesione sociale e di pacifica convivenza, le colpe e i diritti che ledono la consistenza e la solidarietà sollevano l'indignazione generale: nelle società in crisi, in disgregazione, la mancata funzionalità degli organi sociali rende meno mordente la valutazione etica, e le concessioni e passioni egemoniche e egoistiche corrompono la valutazione dei mezzi. Diventa allora tanto più significativa e meritoria l'opera di quanti, combattendo passioni e istinti, mirano a migliorare i rapporti fra coscienza e politica.

Queste considerazioni abbiamo fatto leggendo il bel volumetto «*Coscienza e Politica*» di *Don Sturzo*, ora pubblicato dalla Morcelliana che, oltre agli argomenti accennati, contiene acuti e saggi suggerimenti di politica e, in appendice, il messaggio radiofonico nell'ottantesimo natalizio, la lettera dell'on. Gonella in occasione della nomina presidenziale a senatore a vita, e il famoso discorso pronunciato al Senato della Repubblica sulle incompatibilità parlamentari. Il vivo desiderio di un mondo più umano, più cristiano, la fiducia nella democrazia e l'amore della verità fanno di Don Sturzo un illuminato maestro di saggezza civile e politica, spesso non ascoltato, soprattutto «in casa»; ma egli serenamente continue la sua missione perchè la luce di verità e di amore, la linfa dell'etica cristiana arrivi a circolare nella vita terrena, ad animare una società migliore, nella quale non ci sia posto per l'odio, per l'egoismo, per la frode.

Ulisse Pucci

SOMMARIO

"SPIRITO DI CIVILTÀ" E "CIVILTÀ DELLO SPIRITO"

Credo risulti sufficientemente chiarito, dopo le precisazioni precedenti [1], come la cultura non possa ridursi (identificarsi) alla civiltà e alla tecnica e come tuttavia non si contrapponga ad esse, che sono il corpo di cui la cultura è lo spirito. Perciò civiltà e tecnica vanno usate come condizioni della cultura, strumento o mezzo subordinato ad un fine superiore.

Da questo punto di vista, il Cristianesimo non è una civiltà, nè si esaurisce in una particolare forma di civiltà cristiana (il Cristianesimo è uno e identico, le civiltà cristiane possono essere tante; possono passare e continuarsi, per quanto di vero hanno espresso, in altre civiltà), nè presuppone questa o quella civiltà, questa o quella tecnica e comunque un progresso tecnico; anzi al Cristianesimo come tale non è essenziale nè una civiltà nè una tecnica e nemmeno una determinata cultura: gli è essenziale soltanto l'uomo e il suo ordine naturale. Però il Cristianesimo non è contro la civiltà e la tecnica (progresso esteriore nel mondo) e meno ancora contro la cultura (sviluppo interiore dello spirito); ma, appunto perchè assegna il primo posto allo spirito (a Dio, che è Spirito creatore e agli spiriti creati, tra cui gli uomini) distingue nettamente tra progresso civile ed elevazione spirituale e stabilisce un ordine gerarchico. Non è contro la civiltà e la tecnica perchè non è disprezzo del progresso, condanna del corpo e fuga dal mondo: nessuna religione attribuisce tanta positività al corpo (al punto che Dio vi si è incarnato e quello di ogni uomo risorgerà), alla «materia» (al punto che è stata «consacrata»), al mondo tutto, in quanto creato da Dio; non è contro il progresso perchè non è maledizione ma benedizione (e santificazione) del *lavoro* dell'uomo, anzi ritiene il progresso stesso un dovere del cristiano, se idoneo al miglioramento dello spirito e a servire meglio Dio. Lavoro è azione modificatrice dell'uomo sul mondo, che è la casa degli uomini, adattamento di essa, compiuto con umiltà e con la devozione di una preghiera; è l'impronta dello spirito creativo dell'uomo affinchè il mondo diventi *condizione* sempre più idonea al suo perfezionamento spirituale. Evidentemente il progresso civile, che è mezzo, è contingente e perciò, in ogni suo grado, non è necessario. Come progresso civile quello europeo vale quello russo, americano o giapponese (i nostri telefoni, idonei all'uso, valgono quelli dell'Africa); dunque noi non abbiamo da difendere la «civiltà» o la «tecnica», ma la cultura occidentale, che è tradizione umanistica e religiosa. Sono questi i valori che il Cristianesimo vuol custoditi e riproposti sempre nell'attualità della vita; e poi progrediscano anche i mezzi civili, se valgono a creare più favorevoli condizioni. Tutto quello che può rendere sempre più efficace e produttivo il lavoro dell'uomo è civiltà e crea nuove civiltà o nuove condizioni di vita, ma affinchè questa civiltà sia umana e cristiana insieme, la vita deve servirsi di queste condizioni civili ai fini dello spirito, dei valori umani e religiosi. Se il fine ultimo del progresso civile è, invece, il dominio e la conquista del mondo come fine ultimo dell'uomo, allora la civiltà diventa fine a se stessa, da contingente si assume come necessaria e perciò cessa di essere umana (condizione dello spirito) e cristiana, in quanto al posto dei valori umani e religiosi (i soli necessari) si sono posti, come essi necessari e fini, quelli che sono soltanto mezzi contingenti.

In questo caso, lo *spirito di civiltà* ostacola ed opprime la *civiltà dello spirito*: come dire che la «materia» sottomette lo spirito e gli comanda. E' precisamente il pericolo che oggi incombe sull'umanità tutta, cristiana e non cristiana. «Spirito di civiltà» significa progresso nel mondo come fine e non mezzo, assumersi come «spirito» (o metterla al suo posto) non più i valori spirituali, ma la civiltà stessa: è affermare che lo spirito dell'uomo è lo stesso progresso tecnico-materiale e che dunque tutto va valutato dal punto di vista di esso, secondo lo spirito di civiltà, per cui è questo che misura e subordina a sè tutti i valori umani (estetici, morali, religiosi). «Spirito di civiltà» è appunto la concezione marxista ed anche americana della vita individuale e sociale (antiumanista e antireligiosa), che l'Europa, anche quella latino-mediterranea, sta assimilando invece di assimilare alla sua tradizione umanistica e religiosa. Al contrario, «civiltà dello spirito» significa intendere la civiltà la condizione che lo spirito si crea (modificando il mondo) per meglio attuare il suo primato su tutte le condizioni esteriori, per cui il progresso è sempre mezzo e mai fine; è assumerlo come strumento dei fini interiori e superiori dello spirito, per cui non è la civiltà che misura e subordina lo spirito riducendo ogni altro valore allo «spirito di civiltà», ma è lo spirito che misura e subordina ogni mezzo di civiltà e lo valuta, rispetto ai suoi fini, come idoneo o no all'attuazione di essi. Nello spirito di civiltà tutto è posto e valutato in funzione del progresso civile (anche i valori umani e religiosi); nella civiltà dello spirito tutto è in funzione dello spirito stesso, che resta sempre il neces-

Continua a pag. 6

Michele Federico Sciacca

SIMULACRI E REALTÀ

CONVULSIONI

Overbeck si recò a Torino, giungendovi l'8 gennaio, con il doloroso e non facile impegno di ricondurre in patria l'amico, il grande folle. Circa la malattia mentale ormai per non pochi segni, non sussisteva più dubbio. Nietzsche era pazzo. Lo psichiatra svizzero Wille, dopo aver avuto in mano alcune lettere, inviate dal Nietzsche ai suoi amici, a Reusler, a Burckhardt era stato tragicamente chiaro e sicuro nella diagnosi.

Del sinistro presagio ebbe immediata conferma l'Overbeck, non appena ebbe visto in un angolo del divano, raggomitolato come un gatto, l'amico. Ma alla pietà dovette subito far luogo lo spavento, quando Nietzsche gli salta al collo, lo abbraccia, si contorce, e poi si abbandona a canti squarciati, pesta il pianoforte, balla, salta con mille contorsioni. Poi «con un tono sublime, indescrivibilmente velato, dice cose ammirabilmente chiare e indicibilmente terribili su se stesso, quale successore di Dio».

Generoso, non vuole godersi tutta per sè la divinità, e comincia a distribuire posti: e Cosima Wagner diventa Arianna, Rhode è un vice-Dio, Burckhardt è nominato gran professore dell'universo.

«La creazione e la storia universale dipenderanno da me». La creazione no: ma la storia universale dipese veramente da lui, tanto fu folle e convulsa.

IL DOVERE DI ARJUNA

Nei diciotto canti del poema Bhagavad Gita, il Signore Shri Krishna si rivolge all'eroe Arjuna e gli ingiunge di levarsi e combattere. L'eroe obbedisce e la guerra ch'egli ingaggia è la più terribile che si sia mai combattuta, e solo pochi tra quelli che s'affrontano sopravvivono.

Si rimane perciò davvero perplessi quando Gita ci viene proposto come il testo sacro della non violenza. E lo stesso Gandhi propendeva a credere che se la lettera del poema è guerriera, lo spirito all'incontro, è pacifico.

Che a pensar così fossero tutti, si desume dal fatto che davanti alla spoglia mortale del Mahatma i discepoli recitarono passi del Gita.

La bellezza del poema, i molti insegnamenti morali, le sintesi di non comune altezza speculativa possono aver indotto gli ammiratori a spingere l'allegoria a tal punto da annullare la lettera. «Il corpo umano è il campo di battaglia dove continua l'eterno combattimento tra il Bene e il Male. Può diventare perciò questo corpo lo strumento della nostra liberazione. E' nato nel peccato, e del peccato è divenuto terra d'alimento». Non è difficile trasporre parole simili, in una mistica della pace. Ma quando il Gita ci dice che i Kauravas rappresentano le forze del male e i Pandavas le forze del bene, e che pertanto bisogna sterminare i primi come se davvero fossero il male, con quali precauzioni oratorie mutar lettera e spirito, congiunti indissolubilmente nell'evidenza?

E' davvero strano questo falsar testi pur di non accettare quelli che nella lettera e nello spirito parlano di pace: i Vangeli.

COMPOSIZIONE DEL SANGUE

Un'osservazione di Ernesto Jünger, suggeritagli dal clima di Santos, merita rilievo. Quel ritmo europeo o piuttosto nord-americano, affannato e vertiginoso, in un clima tropicale, bisogna allentarlo se non si vuole che ad avvertircene siano le malattie. Il novizio, se non tralascia le sue attività intense e agitate, ben presto crolla ed è buona preda di noiosi malanni. Per fortuna, dopo una prima dura lezione ci si adatta al costume lento e riposato del vivere. «L'inclinazione per le attività dello spirito si fa più debole, e tra l'altro cade il gusto della lettura. Al cambiamento caratterologico, ne corrisponde uno fisiologico: la composizione del sangue in ispecie, si modifica! Sangue e carattere possono apparire ed essere in un giuoco di convergenza. Ma allora, considerato che la disappetenza per il leggere è ormai sempre più vasta, bisogna concludere che la composizione del sangue dei nostri concittadini si sia davvero modificata. Ci dicano i fisiologi, se ciò è possibile. E se possibile non è, bisogna umilmente confessare che l'attività mentale è venuta offuscandosi, come se avessimo cambiato sangue. La gente non legge più. Il nostro bel clima moderato è diventato tropicale? O saranno i venti umidi e caldi del vizio ad averci portato, a nostra insaputa, al tropico?

Varius

● La Biennale di Venezia onorerà la memoria dell'eminente commediografo Ugo Betti, scomparso immaturamente in questi giorni, mettendo in scena per il suo Festival internazionale d'arte drammatica la sua ultima opera, tuttora inedita.

LUCREZIA BORGIA
IN INGHILTERRA

Mentre sta finalmente per apparire anche in inglese l'opera fondamentale di Maria Bellonci su Lucrezia Borgia (già tradotta in molte altre lingue europee), sono apparse quasi contemporaneamente in Inghilterra quest'anno due opere su quel piuttosto enigmatico personaggio storico, *The Marriage at Ferrara* di S. Harcourt-Smith (editore John Murray) e *Lucrezia Borgia, a Study*, di Joan Haslip (editore Cassell). I critici del *Manchester Guardian* e del *Times Literary Supplement* non tardarono ad accorgersi che il primo di codesti libri non era che un più o meno abile mosaico di pagine della Bellonci, che cominciava a tradirsi già nella bibliografia ricopiata da quella dell'opera italiana fino al punto di dimenticare di tradurre almeno in inglese un « vedi anche » che figurava in uno dei riferimenti. La risposta del Harcourt-Smith all'anonimo recensore nel *Times Literary Supplement* del 29 maggio scorso, mentre tentava di mostrare che nel passo circa il modo di danzare di Lucrezia sia la Bellonci che lui risalivano a una comune fonte (una missiva del Prete, agente di Isabella d'Este), e che perciò non poteva parlarsi di plagio, in realtà forniva un nuovo argomento per stabilire proprio il plagio, poichè il passo del Harcourt-Smith seguiva quasi parola per parola quello della Bellonci, mentre rivelava una dipendenza solo indiretta dal testo del Prete. In seguito al piccolo scandalo, il libro del Harcourt-Smith veniva ritirato dalla circolazione; intanto usciva il libro della Haslip. La Haslip, che è già nota per opere narrative di fantasia e per studi su figure del passato, non è, a dire il vero, una storica nel pieno senso della parola: le manca, come si vedrà, adeguata preparazione. Tuttavia, più coscienziosa in questo del Harcourt-Smith, non ha commesso lo sbaglio di costui di seguir troppo davvicino una sola fonte; naturalmente non poteva mancare di risentir l'influsso del volume della Bellonci, ma ha attinto anche al Gregorovius, tra gli altri, e ha tentato di dare un ritratto assai attendibile di Lucrezia non presentandola come un mostro nè tentando un'impossibile apologia, ma spiegandola alla luce del suo ambiente, come un temperamento che non poteva non soggiacere alla corruzione che dilagava intorno: « Un lato della sua natura agognava l'ammirazione e il rispetto, ma l'altro lato, dominato dai sensi, la teneva incatenata a un'eredità a cui non potè mai sottrarsi ». Ne risultò una personalità fluida, dotata d'un mimetismo che le permise di combinare « l'aspetto d'una vergine colle arti d'una cortigiana, l'acume d'un diplomatico con la gaiezza d'una bimba », onde « la parte passiva che essa recita così sovente nelle cronache contemporanee, in cui appare null'altro che sorridente spettatrice dei crimini della sua famiglia ». Miss Haslip non si avvicina a Lucrezia con la simpatia della Bellonci, e forse i lati più sottili del carattere di quella donna del Rinascimento le sono sfuggiti. Per esempio, poche pagine dopo aver detto che « l'intelligenza di Lucrezia era pratica in sommo grado: la lasciavan del tutto fredda i concetti e le affettazioni letterarie in voga presso le corti umanistiche », ce la mostra incantata dal corteggiamento platonico del Bembo, quello che Maria Bellonci ha chiamato « il più bell'amore » di quanti Lucrezia ne ebbe. Sicchè, in un certo senso, il carattere di Lucrezia quale lo vede la Haslip rassomiglia un po' a certi personaggi incoerenti dei drammaturghi elisabettiani minori: nè è detto che non lo fosse. Non sarebbe del resto il solo personaggio del Rinascimento che presenta un doppio volto, come quei ritratti su cartone pieghettato che usarono due secoli dopo, che a guardarli da un angolo offrivano un aspetto del tutto diverso da quello offerto da un diverso punto di vista. Si aggiunga che la Haslip ha trattato il tema con un'abile valutazione dei suoi effetti drammatici, e con sobrio uso di colore; ma mentre merita lode come narratrice, lascia troppo a desiderare come studiosa.

A cominciare dalla grafia di nomi italiani, che nel suo libro (e purtroppo anche in quelli di studiosi stranieri di maggiori pretese sull'Italia) è a dir poco casuale: troviamo Montefeltri, Montefeltris e Montefeltros, Gonsalvo per Gonsalo, Cotignolo per Cotignola, Ripetto per Ripetta, Gradina e Taberna per Gravina e Taverna, suora Columbia per suora Colomba, Gia-jacomo, Brachi per Bracci, Sanchia per Sancia, *bucantaur* per *bucentaur* più volte; le citazioni latine farebbero inorridire anche gli studenti universitari bocciati dal collega Paratore: « pro totale consumatione matrimoniae » (p. 52), « morbo gallicum » (pp. 110 e 246). « Cesare aut nihil » (p. 152), « ad Bembum *di* Lucretia » (p. 239); Miss Haslip massacra versi spagnoli a p. 241 e ne dà una versione erronea, ed è un piccolo mistero come possa aver ridotto la nota citazione dal canto XIII del *Furioso*:

Lucrezia Borgia in cui in ora in ora
La beltà, la virtù, la fama onesta,
E la fortuna crescerà non meno
Che giovin pianta in morbido terreno.

a questo:

Lucrezia Borgia in cui in ora in ora
La Belta, la virtu e la fama onesta
E la Fortuna va crescendo non meno
Che giovan pianta in morbido terra.

Di tali errori non può essere tenuto responsabile il proto, e tanto meno di sbagli di traduzione come il seguente da una lettera del Papa a Lucrezia: « fin a tanto che abbiamo visto la lettera che ci hai fatto di propria mano, benchè di mala lettera, e mostra ben che non stai bene, mai siamo stati con la mente riposata », che diventa nella Haslip (p. 59): « Therefore, let us receive a letter, written in your own hand, even if badly written and showing that you are still weak. Nevertheless it will set our mind at rest » (cioè: « Perciò, facci avere una lettera scritta dalla tua propria mano, anche se sia scritta male e mostri che sei ancora debole. Ciò nonostante ci tranquillizzerà l'animo »). Altrove (p. 83) la Haslip immagina di dar l'equivalente della frase italiana: « la pecora in gesti ed aspetti si disporrà finalmente alla voglia del lupo », con « a wolf in sheep's clothing » (un lupo in veste di pecora)! A p. 88 il duca di Gandia appare accampato « beside the lake of Bracciano, exposing his gorgeous uniform to wind and rain » (accanto al lago di Bracciano, esponendo la sua sgargiante uniforme al vento e alla pioggia), probabilmente per un'errata interpretazione di un passo della Bellonci (p. 126): « Era scomodo stare accampato alla pioggia *senza* gale d'oro sui vestiti e penne sulle berrette galanti ». A p. 93 troviamo uno dei paggi di Lucrezia nascosto « behind a screen » (dietro un paravento), mentre la Bellonci ha (p. 128) « dietro la spalliera della sua scranna »

MERCATALI — Ritratto (v. pag. 3)

(*screen* e scranna, pure avendo diverso significato, son simili per suono e per etimo).

Si può davvero dubitare come uno che possiede tanto poco l'italiano e ancor meno il latino abbia potuto leggere negli archivi italiani la massa di documenti, tutt'altro che facili, che riguardano Lucrezia. Eppure la stessa pagina che contiene l'errata traduzione della lettera papale riferita sopra, comincia autorevolmente: « Si conserva tra le pergamene degli archivi vaticani un gruppo di lettere che recan la data del 1494... Studiando queste lettere contro lo sfondo del tempo e delle circostanze, otteniamo nuovo lume, ecc. ». E altrove (p. 64): « E in una lettera conservata negli archivi vaticani, *noi* leggiamo, ecc ». Di fatto non c'era bisogno che la Haslip si desse tutta questa pena; altri prima di lei s'era sobbarcato al difficile compito di trovare e di pubblicare i testi, come, nell'ultimo dei casi ora citati, Maria Bellonci (di cui è l'interpretazione di *equia* come stallone, lo *stallion* della Haslip).

Occorre proprio dire che questi recenti storici inglesi di Lucrezia Borgia sono stati non meno « malcapitati » di quel che Lucrezia ritenesse i propri mariti.

Mario Praz

INCANTESIMO DEL FUOCO

Della poesia di De Maria affluiscono, per fortuna, motivi alquanto diversi e meno logori di quelli univoci ed ormai insopportabili, della falsa angoscia esistenzialista. Dopo le cinquemila raccolte ermetiche che mi è stato dato compulsare in questi anni, un'opera come quest'*Incantesimo del fuoco* (Casa Ed. Corbaccio, Milano, 1952) fa l'effetto del giardino di Alcazar a chi ha traversato dei chilometri di steppa.

La carenza di materia pesa spaventosamente sulle nostre lettere, ma soprattutto su quella poesia della macchina pneumatica, che è la mia definizione della poesia ermetizzante. E che merita ampiamente la qualifica, elargita da Stendhal alla di lui coeva letteratura di Perticari e di Ariel, di essere cioè « un deserto di idee ed un oceano di parole ». In quest'*Incantesimo del fuoco* fanno capolino il mare, i cieli, le solitudini campestri, le macchine, l'aspetto terribile e grandioso delle città solcate dal vapore e dall'elettricità, ed anche gli aspetti della storia e degli evi remoti, come in quel *Poema del Mediterraneo*, che valse a De Maria, l'anno scorso, un solenne riconoscimento in Francia.

Mare mediterraneo, mi sei caro come
[sangue delle mie vene,
come respiro mi sei nelle tue brezze.
Specchio del mondo primevo, vedesti il
[caos diradare
i suoi nembi nel sole e dissolversi nel sole
i fumi dei tuoi vulcani, sposarsi all'az-
[zurro del cielo l'azzurro delle tue acque,
e di millennio in millennio Dei accor-
[rere ed in te mirarsi.

Attraverso questa raccolta, — o meglio antologia della sua fatica poetica — noi potremmo stabilire l'intero grafico degli indirizzi artistici, ed anche sociali ed etico-politici che sollevarono alla più alta tensione la vita italiana d'allora.

La poesia di ogni vero poeta — checchè i trovatelli della critica ermetica argomentino in contrario — è sempre storica. E', come la verità, *filia temporis*. Ed è impossibile a un poeta vero restare come un sasso fra i marosi. La raccolta di *Incantesimo del fuoco* fa sfilare sotto gli occhi incandescenze, entusiasmi, febbri di crescente vita italiana. Alcune di queste poesie portano esplicitamente la data del 1911; 1911: feste commemorative del Cinquantenario, monumento della Terza Italia, guerra di Libia, esaltazione del millenario italiano atteso non solo dai poeti nazionali come D'Annunzio e Pascoli, ma da storici, sociologi, da un ceto sempre più vasto: prono alla consegna del

Ricordati ed aspetta.

Passa in quegli anni una fiumana di esuberanza e di superattività, un rigurgito di fiducia, che trova espressione nelle *Canzoni d'oltremare* e nei *Manifesti* del Futurismo. Da questo clima provengono gli abbandoni panteisti consegnati in *Sinfonia della notte*, che è del 1909.

E' vera soltanto la vita
che mai cessa; che ha per brevi ed ef-
[fimere soste,
la morte, madre di nuova vita.
Ecco, l'anima mia coglie nel silenzio
[le armonie
di questi incessanti palpiti che giungon
[per tutte le vie.
Ogni attimo della sua fuga per l'uni-
[verso errabondo
segna la fine o il germogliar nuovo di
[un mondo.
Ed io ti sento in me, tutta infinita
voluttà delle cose, prepotente amore
[della vita.

Poesia quanto mai caratterizzatrice di quell'ebrezza panica, che da D'Annunzio si propagò ai poeti più giovani. Poichè niente è più assurdo che circoscrivere le civiltà poetiche ad espressione di un solo artista. Si dà nelle epoche veramente feconde, una disciplina corale spontanea, una espansione collettiva. Ed il giovane De Maria di allora vibra all'unisono di questi squotimenti panici, di queste fiduciose ebbrezze.

•

Intenso e acceso, in De Maria è l'ansito religioso. Il poeta, lo si avverte da poesia a poesia, è una coscienza storicamente vigilante, che non passa catafratta e impassibile in mezzo alla vicenda delle idee ed ai loro rimbalzi negli avvenimenti. Se ne potrebbero anzi, come in un barometro Réaumur, registrare le oscillazioni. La poesia di occasione. Poesia di occasione, in quanto vissuta e rappresentata. Vi si stampa l'immagine, il profilo storico dell'epoca da cui promana. E quali oscillazioni si registrano infatti in questa poesia, sotto l'angolo visuale del senso religioso! Da un giovanile e sfrenato gioioso e fiducioso panteismo, proprio della generazione che si svegliò alla vita fra gli squilli trionfali della *Laus Vitae*, si passa, nella maturità, ad un colloquio affannato dell'anima con Dio, non più intravisto alla superficie iridescente delle acque, negl'intrichi delle foreste o nel rombo dei telai e dei motori. Nella pagina successiva alla *Sinfonia della Notte* un'altra lirica, *Lampada*, esprime il trapasso ad un'altra religiosità non più fatta di tumulto vitale di irruenza, di combattivo rigoglio ma di acquiescenza, di consapevolezza del limite, di abbandono a leggi invisibili. Significativa, del trapasso, è la lirica *Grembo*, bellissima rappresentazione dello sprofondare d'ogni sogno umano in una incavità più vasta:

Grembo della valle,
ove la cheta
fonte s'acquatta, ed è come uno specchio
piccolo delle cose eterne...

Ed un gruppo di liriche della maturità esprime lo sfogliarsi dell'anima disincantata al termine della breve farsa del gran teatro del mondo. Tema del disincantato, della vecchiaia incalzante, della fiera delle vanità usuali tra ermetici, ma, per il quale, De Maria ha trovato accenti di chiara, limpida, inequivocabile persuasione:

Da qualche anno io mi sento
fermo in mezzo alla vita.
Il tempo mi ruota attorno,
ed in cerchi di vertigine.
Il Mondo giro giro si allontana.
Così finirò un giorno,
in assoluto isolamento,
senza più luci, senza più colori,
senza un accento che mi percuota i sensi,
ma col fardello immane e vano dei
[miraggi.

Oppure:

L'albero antico
affonda le radici nei millenni
e l'anima sua muta
forse ricorda un ben diverso mondo.
Dall'alto dei suoi rami
aspira azzurro e vento
carico di buoni
pollini,
o luce di baleni...
Anima dell'antico
gigante albero, sii maestra ai miei
ultimi anni... Fammi immemore
e sereno come te,
sordo a ogni grandezza umana.

Si concorda da più parti, oramai a segnalare in De Maria una delle più appassionanti avventure poetiche degli ultimi quarant'anni. Impossibile il censimento della tanta poeticità che ha profuso sulla sua strada. Parlando di lui abbiamo voluto toccare del carattere « storico », pieno di aderenze al tempi, della sua lirica. Così come parlandone, è impossibile non toccare della sua poderosa invenzione metrica. Anche in questo *Incantesimo del fuoco* ci sfilano sotto gli occhi, insieme con reviviscenze di forme antiche e moderne, combinazioni di versi audaci, impen-

Continua a pag. 4.

Lorenzo Giusso

ROMA E IL MONDO ROMANO DAL 170 AL 59 a.C.

Il terzo volume della Storia di Roma *di Luigi Pareti* (*Torino*, Utet) *era atteso con particolare ansia dagli alunni, amici ed estimatori dell'illustre Maestro. Intanto, la materia compresa in questa parte dell'opera, che in cinque volumi giungerà fino a Diocleziano, è la più ardua e complessa, per così dire intrinseca ed essenziale a tutta la storia dell'umanità: una barriera quasi, dinanzi alla quale si erano arrestati come per religioso orrore grandissimi storici, come il Pais e il De Sanctis: basti dire che, con queste pagine, il Pareti giunge fino a Cesare. Inoltre, si poteva temere che la profonda impressione suscitata dai due primi volumi, si attenuasse con i risultati del terzo, conformemente a una leggenda quasi segreta riguardante le attitudini e le inclinazioni del Pareti, leggenda che lo scrivente e molti altri alunni del Pareti hanno dovuto subire per parecchi lustri, aspettando che il Maestro si risolvesse a uscire clamorosamente... dalla preistoria, per entrare nella storia. Senza tener conto infatti degli studi catilinari, siciliani e di infiniti altri contributi dati dal Pareti alla Storia quale ai detrattori piaceva intenderla, la leggenda poco benevola affermava che il Pareti avesse il suo regno più vero in quei lontanissimi periodi poco documentati e molto fantasticati che, a rigore, non possono ritenersi ricostruibili storicamente. La risposta del Pareti, tarda a giungere, è però piena e congrua: egli aveva intenzione di regalarci qualche decennio, e a volte qualche secolo di autentica storia, strappata a quel territorio di nessuno, ove il rigore spesso manuco dei positivisti non vedeva che leggenda.*

La caratteristica saliente di questo terzo volume è, infatti, la documentazione assidua di un'ascendenza che il fatto storico del II e I sec. a.C., ha in fatti altrettanto storici, in personalità altrettanto vive e vere, appartenenti a secoli e a tradizioni ingiustamente screditati nella loro storica importanza. Si veda come la forma mentis e la consuetudine del Pareti con la più alta antichità, abbiano appunto fornito le ragioni e le giustificazioni di vere e proprie scoperte, gran parte delle quali ci appaiono fin d'ora irrefutabili.

Nuovi sono lo studio e la dimostrazione di come si sia passati, in Roma, dalle consorterie familiari ai partiti. Nuova l'impostazione del problema agrario, che il Pareti può seguire dalle sue prime manifestazioni fino a Tiberio Gracco. Le lotte dei Plebei, nel IV sec. a.C., che per molti storici sono leggenda, per il Pareti sono storia, precipuamente fondata sulla scoperta che gli Annales Maximi *siano retrodatabili al 380, il tempo dell'incendio gallico, con il guadagno di circa un secolo e mezzo di attendibilità storica* (cfr. *Idea*, 27-'52 e nn. 3-4 del '53).

Nuova è l'indagine dei passaggi umani e politici attraverso i quali da Scipione si giunge a Cesare, considerato come il punto di arrivo di una serie di esperienze a lui tutte presenti nei meriti, che egli assimilò avido e geniale, e nei difetti, che egli seppe eliminare. Parallela scorre la linea degli oppositori, da Catone a Pompeo ad Augusto all'Impero.

Perfettamente enucleata dalla confusione storica conseguente agli ondeggiamenti della categoria, è l'importanza e la condizione degli Equites, *che il Pareti segue nelle alternanze della loro condotta, secondo che si appoggino al popolo o al Senato, acquistando un'impronta cesarea o pompeiana.*

Le pagine in cui il Pareti esamina l'azione di Roma nelle Provincie, oltre che la rappresentazione diretta della maggiore attività romana in questo tempo, costituiscono le poderose fondamenta dei prossimi volumi (per così dire, il progressivo coagulo dell'Impero, almeno fino alla Constitutio Antoniniana *di Caracalla), la premessa della moderna civiltà europea.*

Nuovo il ritratto del secondo Africano, in cui il Pareti, lungi dal vedere l'erede della politica e della mentalità di Scipione Maggiore, vede il rovesciamento di aspirazioni e intendimenti che non prevarranno, ma che avranno nel séguito della storia romana grande importanza.

Mario, contrariamente all'opinione di molti, non ha avuto per il Pareti vera attitudine e funzione politica: ciò sarebbe dimostrato dal fatto che molti seguaci gli hanno preso la mano, così che egli ha creduto di poter rimediare diventando, da capo, amico e protettore, il loro boia.

Non meno originale esce da queste pagine la figura di Silla, in cui il Pareti, diversamente dal Carcopino, non vede il dittatore fallito, che si ritira dalla scena politica quando sente distrutta l'opera sua, ma una specie di Solone, un uomo che ha in programma una dittatura temporanea, ed esaurito il programma, lascia la ribalta ed osserva pacatamente, quasi da filosofo, lo sviluppo della lotta politica: ma ispira a Cesare la sentenza « Il dittatore non si deve dimettere », che suona allo stesso tempo condanna a morte per Cesare uomo, condanna politica per Silla, in una sorta d'anticipazione machiavellica: guai ai profeti che disarmano!

Non potremmo indovinare quali e quante di queste novità reggeranno all'indagine critica degli specialisti (di ciò, Idea darà conto al momento opportuno); possiamo invece affermare che la lettura di questo volume, che costituisce un'opera a sé, di grande respiro, di incontestabile organicità, di fresca, vitale, potente rivendicazione e restaurazione di valori per molti motivi avviliti o contestati, avviluppati, o intorbidati, è tra le più alte che si possano oggi consigliare: un dono provvidenziale che la miglior scuola italiana fa all'Italia, nel momento di maggior bisogno.

Vladimiro Cajoli

LUIGI PARETI, *Storia di Roma e del Mondo Romano*, vol. III. - *Dai prodromi della III guerra macedonica al I Triumvirato* (170-59 a.C.), Torino, Utet.

Appunti di Lettura

Gemma dell'ungarettiano *Porto sepolto* è la lirica intitolata *I fiumi*, dove nella seconda strofe leggiamo: « Stamani mi sono disteso / in *un'urna d'acqua* / e come una reliquia / ho riposato ».

Sto rileggendo (nella stagione che la cicala è più sonora mi dedico alle più peregrine letture, che il tumulto dei gremiti mesi lavorativi no'l permettono), il dimenticato Monti, e nel non più letto *Invito a Pallade* (1819) veggo che l'aulico poeta chiama il letto dell'Olona « *Un'urna d'acque* ».

All'aulico Vincenzo e al contemporaneo Giuseppe la divina ispirazione ha donato (nel ritmo quasi esatto di un secolo di distanza; anzi, se stiamo alla redazione dell'*Allegria di naufragi*, dove appunto alza la sua umana musica la lirica dei fiumi, un secolo esatto: 1819-1919) un'immagine veramente nuova e suggestiva per dare colore di favola ai « fiumi » della loro fantasia.

C. S.

ENOTRIO PUGLIESE

E' venuto il momento di occuparsi un poco più a fondo del giovane pittore Enotrio Pugliese, del quale, da tempo, episodicamente (così come è nella sua natura restia e quasi guardinga) la critica quotidiana ha fatto cenno e sul quale io stesso ho più volte richiamato l'attenzione dei conoscitori.

L'occasione che ci si offre è soprattutto rara e, dunque, assai opportuna: quel buongustaio dall'occhio lungo che è Gaspare Dal Corso si è assicurato per un'ottima fine di stagione una mostra personale di Pugliese ed ora le sue pitture, invece che gelosamente rivolte contro le disadorne pareti d'una specie di studio piuttosto sommario, dove pochi amici le andavano di quando in quando a scovare, sono esposte sotto la luce implacabile della Galleria dell'« Obelisco » e perciò alla ribalta della nostra arte contemporanea.

A spiegare l'inguaribile ritrosia e la forte, spesso pericolosa, dose di autocritica in questo artista, giova, almeno in parte, la conoscenza del suo itinerario umano e del modo con cui si è risolto ad ascoltare la voce più intima del suo spirito: quella della pittura.

Enotrio Pugliese è nato, da genitori calabresi emigrati, a Buenos Ayres nel 1920: educato in Calabria, ha seguito gli studi classici e venne a Roma col proposito di laurearsi in chimica; ma a questo punto ciò che era stato preannunciato dai suoi scarabocchi prepotenti di quando era solo un ragazzo (e dei quali si rammenta quando fa le sue mordenti caricature), ebbe ragione delle determinazioni pratiche e il richiamo all'arte fu decisivo; ma per poterlo ascoltare e seguire con la profonda attenzione imperiosamente radicata in un così tipico temperamento di taciturno meridionale, bisognava conquistare il tempo necessario alla maturazione segreta delle sue qualità: ed eccolo alla Radio, a lavorare con intelligente assiduità e a riserbarsi, via via, i momenti di riposo come periodi di intenso lavoro pittorico, con un raccoglimento che commuove specialmente se paragonato alla sorridente futilità con la quale, oggi, tanti (giovani o maturi che siano) non solo vanno dipingendo e modellando, ma espongono inconsideratamente.

Ricordo la sua prima mostra personale annidata in quella piccola ma tuttavia utilissima e geniale galleria del « Cortile », nel maggio del 1946. C'erano soprattutto disegni e, per chi fosse abituato a visitare le mostre d'arte non solo nelle più note gallerie romane ma in queste minori e seminascoste « boutiques » più accessibili ai giovani artisti, quei disegni non si dimenticavano facilmente. C'era una padronanza della forma che presupponeva un lungo e taciuto tirocinio, ma in tale sicurezza, ciò che si esprimeva in modo chiarissimo era l'essenza del soggetto, il modo con cui era ingabbiato e fermato in pochi tratti, che però si rifiutavano di mantenersi esangui e anonimi, come linea marginale: anzi, si facevano più spessi e larghi là dove rincalzavano un effetto plastico o un risalto espressivo. Un modo di disegnare del tutto personale anche se ci si accorgeva che il giovane artista teneva gli occhi aperti su ciò che avveniva attorno a lui ma sapeva conservare, appunto per una sua nativa incontentabilità, un'assoluta indipendenza di visione. Nella primavera del 1950 si videro altre sue cose alla « Vetrina di Chiurazzi » e la conquista dei mezzi espressivi si fece più decisa incidendo anche sulla scelta dei soggetti che già si manifestavano severi e quasi chiusi in un clima di dramma rattenuto.

Fu all'incirca in quell'occasione che il giovane amico si decise ad invitarmi a studio: una stanza arrampicata all'ultimo piano d'una casa un po' fuori mano, dove, via via, si prese contatto più impegnativo con la sua pittura. Da qualche tempo Pugliese si lamentava della sua tavolozza, e tuttavia quegli accordi « in minore » che egli preferiva, erano più forti di lui. Proprio perchè si tratta d'un artista consapevole dei problemi che affronta, vale la pena di ricordare quel suo rancore quasi rabbioso per non riuscire a « schiarire » quella tavolozza fatta di neri, di bruni, di qualche verdaccio, di blù notte, appena rialzati di bianco e dal rosso (ma un rosso-sangue di drago che finiva col risolvere certe sue pitture dal monocromato al colore).

E il critico giù a dimostrargli che la sua aspirazione alla « schiarita » era più un'esigenza morale che una vera necessità artistica: infatti le cose migliori di lui venivano fuori da una sorte di bitume, come frammenti di natura geologica da un vulcano solo apparentemente spento. In fondo, era un modo per passare dal disegno al colore nell'assidua ricerca del tono, che si osserva in altri artisti della sua generazione, e soprattutto dell'ambiente romano: ma per Pugliese la necessità dei toni bassi andava d'accordo con lo squallore di certe vedute di paese e l'aspetto disadorno di rare figure, che non ci voleva molto a rendersi conto come ciò gli avvenisse perchè « lavorava » in lui un'anima meridionale, anzi « calabrese » della maggiore autenticità: quei toni e quegli accordi desolati non per povertà di materia ma, direi, perchè questa era « bloccata » in un silenzioso riserbo, erano perfettamente aderenti al sentimento che covava in lui. Tra le sue cose migliori si avvertivano già quegli studi di porti e di navi all'attracco, immobili su acque oleose e ferme, tutt'altro che invitanti ad una serena navigazione, ma stranamente attraenti, come se esprimessero dalle loro fiancate la complicata esperienza delle lunghe navigazioni.

La partecipazione ad altre mostre come la « Biennale di Genova », il « Volto di Roma » varie sindacali ed esposizioni collettive e quella parete, così salda e severa, alla « Mostra dell'arte nella Vita del Mezzogiorno » segnano progressivamente, fino alla « personale » dell'« Obelisco » lo sviluppo sicuro, meditato eppure fervido della sua arte. Ciò che urgeva in lui come valore pregnante assegnato alla materia pittorica, si è andato snodando, facendosi più cordiale, meno geloso e riserbato; ma spesso incombono ancora sui suoi paesaggi cieli densi di pesante scirocco o presaghi di temporali in quadri dove il taglio allungato e lo sviluppo orizzontale non sono un ritorno ad un gusto ottocentesco, ma sorgono spontanei come necessità e quasi come « motivo dominante ». Li ritroviamo anche nei recenti dipinti esposti all'« Obelisco »: nella ferrigna veduta dello scalo industriale donde si sprigionano le fosche fumate delle officine o nell'altra più serena con i rimorchiatori profilati contro la lista del molo, nitida, quasi crudele al confine tra cielo e mare.

Appunto per questa preferenza per lo squadro allungato, mi sembra si possa dedurre un'altra nota che giova a penetrare nel particolare mondo espressivo di Pugliese: non è forse ancora una riprova della severa ma virile malinconia che domina la sua arte? Malinconia intesa, per così dire, « alla Dürer » e cioè non rinunciataria, ma produttrice e che tuttavia rende il giovane artista consapevole della tragicità della vita. Anche oggi che la sua tavolozza ha raccolto altre tonalità e si è illimpidita senza perdere il « peso » del colore che è tipico di lui, la definizione più acuta della forma e il suo distendersi lungo piani quasi senza fine (come se il settore del quadro suggerisse sempre un allargarsi nello spazio), vengono a sostituire ciò che i temi cupi e funerei, quasi notturni dei primi saggi pittorici esprimevano forse troppo immediatamente.

Insomma una tale pittura s'è venuta elaborando, affacciandosi più coraggiosamente alla realtà quotidiana: il paesaggio e la veduta così come le rare, intense figure, ci appartengono anche come sollecitazione di ricordi vissuti e acquistano un significato più complesso articolandosi in un racconto nel quale non occorre ci sia sempre l'uomo anzi, talvolta, è forse necessario che scompaia perchè noi stessi possiamo prendere il posto del protagonista e, infine sostituirci al pittore.

Il quale pittore scava in profondità e non cede alla lusinga d'una disinvoltura che ormai egli potrebbe permettersi, perchè sicuro nella forma e in pieno possesso d'una caratteristica tastiera di accordi cromatici.

Pugliese o, meglio, « Enotrio » (che è la firma con la quale segna i suoi quadri) teme di riconoscere in un determinato momento dello sviluppo della sua pittura un punto d'arrivo: per lui ogni tela è un'esperienza, ma un'esperienza pienamente vissuta e perciò non ripetibile: tuttavia già densa di future promesse; ciò che si risolve ad esporre è passato al vaglio d'un'autocritica persino troppo severa sicchè (cosa assai singolare) al critico vien fatto di suggerirgli una maggiore indulgenza con se stesso piuttosto che un più rigido esame di coscienza: egli, infatti, è uno dei pochi giovani che vogliono, con un quadro, « pagare di persona ».

Valerio Mariani

● Il mattino del 26 maggio si è spento nella sua Faenza *Gaetano Ballardini*, fondatore e presidente del Museo Internazionale delle Ceramiche e dell'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica. Aveva 75 anni.

Acceso d'interesse per le memorie della sua città, sin dai primi anni del secolo ebbe a dare opera per la organizzazione di istituti e di manifestazioni che queste raccoglievano ed esaltavano. Nel 1908, a seguito delle feste che la città aveva tributato ad Evangelista Torricelli pel tricentenario della nascita, fondò il Museo Internazionale delle Ceramiche.

Pur mantenendo sempre viva la partecipazione ad attività storiche ed artistiche, da questo momento la cura principale di Gaetano Ballardini diventano gli studi e le ricerche nel campo ceramistico.

Nello statuto del Museo, che allora dettò, è mirabilmente delineata l'azione futura, metodicamente dal Ballardini realizzata con l'assistenza di fedeli amici e collaboratori, da lui infervorati all'idea. Nel 1913 fondò la rivista *Faenza* di studi critici di storia o d'arte della ceramica, oggi al suo 40° anno, alla quale collaborano specialisti di ogni Paese; nel 1916 una Scuola serale per artigiani della ceramica, trasformata l'anno 1919 nella Scuola a corsi regolari diurni di ordine medio superiore alle dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione e nel 1938 in Istituto d'Arte per la Ceramica articolato nei corsi inferiore, superiore e di Magistero per la formazione di artisti, di tecnici, di insegnanti di discipline ceramiche, con attrezzati laboratori e gabinetti di studi e ricerche tecnologiche. Ultimamente aveva condotto le intese con l'Università di Bologna per la istituzione di corsi di specializzazione in ingegneria ceramica.

Frattanto al Museo veniva consolidando le sezioni retrospettive e moderne, faentine, italiane ed estere, ed i sussidi di studio quali la biblioteca specializzata, la fototeca della ceramica, le raccolte di documenti d'archivio nel *Corpus chartarum ad historiam maiolicae pertinentium*, tanto che la Società delle Nazioni designava l'Istituto per le funzioni di centro di documentazione dell'arte della Ceramica.

Enotrio - Rimorchiatori

Enotrio - Porto del Sud

MOSTRE A MILANO

ENRICO MERCATALI

Ben raramente la vita, con tutte le difficoltà e le delusioni, le esigenze e gli inganni che reca inevitabilmente con sè, consente all'uomo di seguire i suoi sogni e le sue aspirazioni, troppo facile preda del tempo come foglie al vento.

Più raro ancora che un artista, i cui sogni e le cui aspirazioni raggiungono la cima più alta dello spirito umano, in un'atmosfera di assoluta purezza, riesca a trovare in questa vita, così aspra e crudele, la condizione necessaria alla realizzazione dei propri ideali.

Così fu anche per Enrico Mercatali, spinto, da una vocazione irresistibile e da un sentimento profondo, verso la luce della poesia e dell'arte, ma costretto dalle necessità quotidiane, dai bisogni materiali, a dedicarsi ad un'altra attività, che, se pure affine alla pittura, era ancora lontana, troppo lontana dalle sue più intime aspirazioni artistiche, troppo piena di compromessi e di dolorose rinunce. Ma anche come pittore pubblicitario e illustratore egli seppe trasfondere nelle sue creazioni e nelle sue applicazioni, il segno di un vivo ingegno, il palpito di uno spirito nobilissimo.

E fu solo dopo lunghi anni di lavoro intelligente, nel settore più dinamico e moderno della pubblicità, ch'egli, colpito sin da fanciullo da una grave forma di poliartrite, da cui derivò in seguito la cardiopatia, potè dedicarsi completamente alle sue più profonde ragioni spirituali. Quando, cioè, il suo destino era ormai segnato e ben poco tempo gli rimaneva ancora da vivere.

La vita, finalmente, gli restituiva intatto il giovanile sogno d'arte ed era ormai, purtroppo, un sogno che aveva senso tragico, dal quale egli si sarebbe destato nella luce dell'Eternità. In quei brevi anni, ch'egli trascorse quasi interamente a letto, peregrinando dolorosamente da una clinica all'altra, fra la vita terrena completamente dimenticata e quella eterna che lo attendeva, Mercatali ubbidì solo alle ragioni del cuore e dell'intelligenza.

Lavorò con frenesia, con passione, ma sempre con perfetta lucidità mentale e piena coscienza. Dipinse, scrisse poesie e, soprattutto, disegnò, sino a che la morte lo colse a Milano, a soli ventott'anni, il 7 giugno 1942.

Ora la Galleria Bergamini *ha esposto il fiore della sua intensa attività grafica, scelto e raccolto, con amore inesausto e rara fedeltà, dalla fidanzata Paola Dalai.*

Sono annotazioni, impressioni, disegni, che traducono con immediatezza espressiva un pensiero o un'immagine, attraverso una linea rapida, morbida ma pur incisiva, che, alle volte, si spezza sotto l'impeto aggressivo dell'Artista, tanto è l'urgenza ch'egli ha di rendere viva e leggibile la sua emozione interiore. Il segno è fine, tenue, ma, attraverso il suo fremente e intenso movimento, prendono forma e sostanza paesaggi saettanti, ritratti scavati dall'interno all'esterno, fiori fragranti di chiaroscuri appena accennati, composizioni poetiche, nudi senz'alcun che di impudico e pervasi di malinconia.

Tutto il mondo che aveva dentro di sè e che sapeva ormai di dover perdere per sempre. Un mondo ch'egli arricchiva di dolcezza, di un senso di tristezza, di fresca poesia, di un anelito profondo di luce, ch'egli riusciva a trasfigurare, rendendolo diverso, più puro, più alto. Eterno.

Non c'è nulla di morboso, di malato, in questi disegni. C'è in essi invece, una lucidità, una chiarezza, un ordine, che a noi sembrano il risultato più significativo e più nobile della sua espressione, perchè rispecchiano, con estrema e drammatica precisione, la condizione spirituale e morale di un uomo, il quale, da autentico poeta e artista, attendeva serenamente che il suo destino terreno si compisse nella luce eterna.

Sempre a cura della signorina Paola Dalai, è uscito, per le Edizioni Daria Guarnati di Milano, il volume in grande formato e in magnifica veste tipografica, con uno scritto introduttivo di Orio Vergani, dedicato a Enrico Mercatali, che, insieme alla riproduzione di molti disegni, presenta dieci sue poesie, pervase di un dolce sentimento di malinconia e di una limpida chiarezza espressiva, che esamineremo in altra sede.

ARMANDO CUNIOLO

Al Centro d'Arte San Babila *mostra descrittiva del pittore Armando Cuniolo, dedicata alla memoria della madre.*

Da questa vasta e selezionata rassegna, che riassume vent'anni di fedeltà all'arte e un'attività quanto mai intensa, si stacca una viva personalità di artista, formatasi attraverso ricerche e ragioni estetiche diverse, nell'ansia di avvicinarsi sempre più ad una realtà oggettiva, che s'indentifichi con l'immagine che di essa ha filtrato lo spirito.

Dall'esperienza novecentista, Cuniolo, giunto a Milano dalla natia Genova, s'immerge nel clima pittorico lombardo, di cui assimila le finezze espressive, le delicatezze tonali e la malinconia dei contenuti. Di questo intenso periodo, che arriva sino al 1942, in cui predominano le atmosfere chiaroscurali e le solidità formali fuse nel colore, ricordiamo alcuni ritratti femminili, finissimi di colore e delicati di segno, fra i quali, soprattutto, « Mia Madre », psicologicamente e spiritualmente acuto. Inoltre la grande composizione « Mattinale », piena di un largo respiro.

In seguito Cuniolo, per un bisogno di nuove esperienze e di un'apertura culturale in senso europeo, si portò su un sofferto piano polemico.

E' il suo periodo cubista. Costruisce la sua pittura attorno ad angolosità formali, con un segno aspro, duro, che non gli impedisce di rivelare uno stile fortemente incisivo.

Ora, dopo le violenze formali e le aggressività coloristiche postcubiste, egli tende a raccogliere le sue esperienze, operando entro una realtà più viva e drammatica. Citiamo la serie delle ballerine, colte nei più diversi e interessanti atteggiamenti. La forma si è distesa in piani e volumi raccolti da una linea riassuntiva, e il colore si è smorzato in accostamenti armoniosi. Termini di un linguaggio umano, usato per narrare con chiarezza e commozione.

PREMIO S. FEDELE 1953

La giuria del Premio S. Fedele 1953 per giovani pittori, composta da Leonardo Borgese, Carlo Cardazzo, Stefano Cairola, Carlo Carrà, Luigi Figini, Giorgio Kaiserlian, Ennio Morlotti, Mario Sironi, ha assegnato il primo premio a Geliberti di Udine; il secondo premio ex-aequo a Dova, Tancredi, Fra Costantino, Iliprandi. Sono stati segnalati Enrico Job, Bepi Romagnoni, Geo Poletti, Gianfranco Fasce, Gian Maria Pasetti. Per la scenografia il primo premio è andato a Tovaglieri e il secondo a Barburini.

Nell'insieme la mostra realizzata alla Galleria S. Fedele *con una selezione attenta, per quanto comprensiva, è su un livello discreto, tenendo conto, naturalmente del fatto che i partecipanti sono giovani tutti al di sotto dei trent'anni, molti dei quali addirittura ai primi tentativi pittorici. Non è emersa alcuna personalità sicura (sarebbe stato eccessivo volerlo sperare), ma le promesse sono parecchie, fra questi giovani, per cui non ci resta altro che attendere, che il tempo e le esperienze personali di ognuno riescano a tradurle concretamente, facendo a tutti i migliori auguri.*

Indichiamo, intanto, nel vincitore Geliberti un forte temperamento di pittore, il quale dipinge con una pennellata larga e riassuntiva, elaborando la visione espressionisticamente. Dova, già noto e affermato, si mantiene con bella fantasia su un piano di trasfigurazione spaziale. Tancredi, inventivo, per quanto i suoi risultati siano troppo vicini agli effetti dei tappeti o degli arazzi. Fra Costantino, il quale evoca i graffiti preistorici con spirito moderno, Iliprandi, che compone con sicurezza.

Enotrio Mastrolonardo

ANGIOLETTI - CACCIATORE
CARETTI

VETRINETTA

LA CAVA - MANUPPELLI
SEMINARA

LANFRANCO CARETTI, ***Avviamento allo studio della letteratura italiana. In appendice: Profilo di storia linguistica italiana di Giacomo Devoto.*** **Firenze 1953, La Nuova Italia.**

E' uscito questo III° volume delle *Guide critico-bibliografiche* della Editrice La Nuova Italia di Firenze. Con questo suo *Avviamento* il Caretti ci offre un libro destinato a fare per molto tempo il punto nel campo di un tal genere di opere informate alle esigenze della guida critico-bibliografica (come il vecchio e celebre *Avviamento allo studio critico della letteratura italiana* di G. Mazzoni). Il Caretti ha obbedito ad uno scopo preciso: quello di guidare, nella preparazione agli esami di italiano, i candidati a cattedre di Scuola media, Scuole di Avviamento professionale, di Ginnasio superiore. L'opera si può dire riuscitissima, lo scopo raggiunto. La guida che il candidato ne riceve è intelligente e sicura. Per entro la selva — divenuta ormai foltissima — di edizioni di testi con o senza commenti, e di studi critici, il giovane studioso non c'è pericolo che percorra vie inutili o tortuose. E, sopratutto, è chiaramente tracciata la via ch'egli deve percorrere. S'incomincia con le *Opere generali* (Sussidi bibliografici e orientamenti critici, Storie letterarie ed estetica, Riviste e periodici, Collezioni di classici ecc.). Si passa quindi alle più particolari *Guide agli autori*, che sono quelli che i programmi per le su cennate cattedre prescrivono: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Parini, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi con in più Carducci e Verga. A ciascuno dei quali è dedicato un capitolo diviso in tre paragrafi e una *Avvertenza*. E si osservi quale preciso — e quanto opportuno! — schema segue il Caretti in queste *Guide agli Autori*. Comincia col fornire notizie bibliografiche della critica dell'autore, poi indica le opere utili — le più indispensabili — per una informazione generale su di esso. Nel II° paragrafo, sotto il titolo *Testi e commenti*, dà ragguagli prima sui manoscritti, quindi sulle edizioni più antiche e infine su quelle più moderne delle opere dell'autore, selezionate secondo i meriti d'ordine testuale e i vantaggi di vari commenti. Da sottolineare a questo punto il largo posto accordato alle indicazioni riferentisi alle opere minori di ciascun autore su cennato, e la cura di distinguere — di tutte le opere — le edizioni «scientifiche», quelle di opere singole, e quelle di carattere antologico. Con *Studi e ricerche* si passa al terzo paragrafo, anche questo obbediente ad un ultimo schema e ad un criterio di selezione che forse, per la sovrabbondante mole di materiale che c'è in tale settore di studi, si presenta il più intricato di difficoltà. Ma il Caretti ha saputo unire la economia alla completezza della scelta. Ed ecco le sobrie ed essenziali indicazioni bibliografiche per una storia della critica e della fortuna del poeta e, per entro il panorama generale che per quelle indicazioni è ricostruibile, ecco le citazioni dei documenti che — di quella storia della critica e fortuna del poeta — conviene consultare. Degli altri studi vari, poi, vengono raggruppati quelli sul testo e sulle interpretazioni delle opere; quelli sulla vita; quelli sulla cultura e sul pensiero (formazione letteraria, letture, pensiero religioso, storico ecc.); infine gli studi sulla personalità e l'arte del poeta. Come si vede il gusto di Caretti critico e l'esperienza di Caretti filologo collaborano nell'ispirarlo alla struttura e ai criteri di compilazione di queste pagine dell'*Avviamento*.

L'*Avvertenza* riuscirà utilissima ai candidati perchè contiene una felice sintesi di tutti e tre i precedenti paragrafi. Solo che in essa l'ordine delle indicazioni bibliografiche è invertito: quasi a tracciare un ideale metodo di studio, si consigliano dapprima i «testi» da preferire (accordando la precedenza assoluta, come è ovvio, alle edizioni critiche, quando ci sono); e poi si suggeriscono gli studi critici con cui si potrà completare la conoscenza di quei testi ed essere in grado di meglio valutarli esteticamente; si chiude con la citazione delle opere utili per una delineazione della storia della critica del poeta. Oltre ad una *Appendice ai Poemi omerici ed Eneide*, si aggiungano le *Guide sussidiarie* (per lo studio della *Metrica, Poesia didascalica, Letteratura narrativa dei grandi viaggi, Letture domestiche, Letterature straniere*) e si avrà una visione completa della prima parte di questo volume, di cui la seconda è occupata dal *Profilo di storia linguistica italiana*, tracciato magistralmente da quel specialista di tal genere di studi che è Giacomo Devoto. Sono dieci brevi ma densi capitoli, seguiti ciascuno da una relativa *Nota bibliografica* e così disposti: I) La frantumazione della latinità; II) Bilinguismo incoscio; III) Bilinguità consapevole; IV) Lingua fiorentina: monolinguismo di fatto; V) Lingua «toscana»; VI) Lingua «italiana»; VII) Il nuovo bilinguismo; VIII) L'età classica; IX) Espansione e crisi della classicità; X) Prospettive.

Questo *Avviamento* dunque è completo. Nelle successive edizioni — e gliene auguriamo molte — potrà avvantaggiarsi solo delle ulteriori naturali aggiunte per l'aggiornamento bibliografico; ma non crediamo che il Caretti e il Devoto si sentiranno nella necessità di modificarne la struttura e il criterio d'impianto. E sull'una e sul l'altro abbiamo voluto qui di proposito insistere, e l'una e l'altro troviamo tali da farci avvertire il desiderio che il Caretti voglia estendere questo suo lavoro, cogli stessi criteri, a tutti gli altri autori maggiori — tra i minori — di ciascun secolo della nostra storia letteraria, in una nuova edizione che, a parte le esigenze dei programmi per esami a cattedre di scuole medie, si ponga come essenziale strumento d'arte critica anche per gli studiosi di professione che intanto a questa edizione di oggi potranno all'occasione molto utilmente ricorrere.

PIETRO CALANDRA

•

G. B. ANGIOLETTI, ***Inchiesta segreta.*** **Roma, Casini.**

Lo sappiamo oggi, con la nostra ormai scaltrita esperienza di lettori, che un autore uno riesce a coglierlo persino nel suo ritratto umano, oltre che nel proprio mondo letterario e morale, in certi libri che sembrano nati con una classificazione di opere minori, rispetto a quelle di più libera fantasia e di più raggiunta autonomia artistica — ma che pure sono quanto mai illuminanti e chiarificatori.

Così, di Angioletti, il recente volume edito da Casini (*Inchiesta segreta*), ci sembra un testo prezioso, per poter meglio leggere nella produzione di uno scrittore di per sé così singolare e problematico.

Inchiesta segreta sembra apparentemente di quei libri che ogni scrittore può facilmente collezionare, nella sua opera, riunendo, con un certo criterio selettivo, pezzi e notazioni qua e là pubblicati nella sua carriera su riviste e giornali, e note intime e di viaggio restate fuori degli altri libri più specificamente individuati, e divagazioni, appunti, ritratti. Una specie, insomma, di diario segreto, inteso nella sua accezione più libera e corrente oggi: ma è proprio lì, che uno scrittore (non si potrà mai dire sino a che punto inconsapevolmente) riesce a far trapelare i suoi umori e le sue ragioni, sicché il ritratto che uno può cavarne è quanto mai indicativo per capire l'uomo oltre che l'artista.

E nel caso Angioletti, occorre ripeterlo?, la lettura è particolarmente esemplare, perchè contribuisce a darci la misura d'una dignità e d'una onestà che vengono in superficie meglio che nei suoi romanzi o nei suoi libri di prose di fantasia. E' la misura d'un letterato che vorremmo auspicare allignasse con più frequenza, nella nostra repubblica letteraria: con un fondo ineccepibile di sanità, con una sua umana partecipazione alla vita al di fuori di ogni equivoco *engagement*, con una sua limpida e dolente dirittura morale, che riesce a darci il senso d'una lezione quanto più appare schiva e dimessa. E tutto questo attraverso una prosa ch'è ben sua, di Angioletti, senza concessioni alle mode e ai moduli quanto più facili e allettanti: una prosa ch'è essa stessa una conquista morale un esempio, e di per sé potrebbe insegnarci (dico, anche e specialmente a noi giovani) molte ed utili cose.

MICHELE PRISCO

•

ANTONIO MANUPPELLI, ***Ceneri sulla sua terra.*** **Milano, Gastaldi.**

La narrativa italiana, prima di buttarsi a sguazzare — come oggidì fa di gran gusto — in sudicio brago di vicende che, dietro insegnamento del Freud e del Lawrence, non hanno di mira che il sesso; prima di darsi mani e piedi legati ad un americanismo d'accatto caldwelleggiante, saroyaneggiante, hemingwayeggiante e chi più ne ha più ne metta; la narrativa italiana è stata onestamente, sanamente, candidamente regionalistica, ciò che non escludeva — se lo scrittore si chiamava Verga per la Sicilia o D'Annunzio per gli Abruzzi — un significato che assurgeva, in virtù stessa del genio, ad universalità, così come universali sono i villici di Turenna in Balzac o quelli di Normandia in Maupassant. Questa nostra Italia bellissima e tanto varia, o addirittura antipodica nei suoi aspetti fisici e nei suoi caratteri etnici, fu illustrata sviscerata cantata via via dagli scrittori, in tutte le sue zone. Se Grazia Deledda ci diede la Sardegna, un Federico Tozzi ci fece rivivere la sua Toscana senese; se una Matilde Serao ci rovesciò addosso una mancimiana tavolozza di colori napoletani, un Antonio Fogazzaro ci dipinse i più delicati pastelli veneti; se un Scipio Slataper disse la poesia disperata del suo Carso, un Carlo Linati notò bellezze madreperlacee della sua Lombardia; e avanti su questo andare. Ci sarebbe da comporre — è un'idea che regalo a qualche volonteroso — tutta un'antologia delle regioni italiane *attraverso i loro narratori*. In siffatta antologia ideale, e certo interessantissima, troverebbe posto, ad illustrare il Tavoliere delle Puglie, fin qui letterariamente negletto, Antonio Manuppelli che, con i diciotto racconti di *Ceneri alla sua terra*, ha riportato il Premio Gastaldi 52 per la narrativa, su 232 concorrenti.

Referenza, questa; d'accordo. Ma lo scrittore di Bovino in quel di Foggia non è, lui, uno sconosciuto, se già un *italianisant* illustre, Alfred Mortier, morto da una decina d'anni, poteva scrivere: «La sua prosa si accosta a quella del grande Maupassant per la facoltà di penetrare intimamente e descrivere, con un periodare semplice e suggestivo, il minuto ed interessante ambiente della sua gente terragna». Così, l'autorevole divulgatore del Ruzzante; e vi sarebbe già, qui, per i pigri recensori nostrani, l'indicazione dello schema critico da sviluppare. Ormai sulla cinquantina, il Manuppelli ha dato parecchi volumi di novelle, *Gente del mio paese* e *Novelle della montagna*, *Il grido sull'argine* e *Susanna dei battellieri*, nonchè due romanzi, *Lula* e *La casa sulla palude*, quest'ultimo pubblicato a puntate nel *Mattino Illustrato* di Napoli. Egli è andato disegnando, cioè, a linee sempre più nette, la sua fisonomia di appassionato interprete d'una gente povera e umile, che ha da sgobbar duro per strappare un sudatissimo tozzo di pane ad una terra diseredata, a quelle Puglie sitibonde, calcinate dal solleone, dove la vita è avara e amara all'«ingaggiato» — l'*annarulo* — delle «masserie» come all'indigente dei casolari che s'aggrappano sulle gobbe delle colline.

Antonio Manuppelli — si sente — questa gente grama l'ha conosciuta da vicino, l'ha scrutata, l'ha amata, l'ha compatita. Il «pane di meliga stantio, per il pancotto con l'ortica», l'ha veduto affettare per davvero; il «duro giaciglio di graticci», l'ha condiviso, tra mosche e tafani, con lo spregiato mozzo di stalla; «l'abito che piange da cento strappi», l'ha toccato con mano. Ma la sua arte, oggi, dopo tanti libri, s'è rassodata, s'è fatta matura, il suo stile s'è irrobustito, e gli basta il giro di poche pagine per dirci, di ciascuno di questi suoi compaesani, una pena segreta, un dramma o una tragedia.

Giacchè hanno anch'essi, sotto i loro panni miseri, sotto la loro riservatezza taciturna, hanno anch'essi nel corpo mal nutrito, un cuore che batte d'amore o infuria di gelosia, istinti buoni o malvagi che esplodono a tratti con la elementare violenza dei fenomeni della natura. Antonio Manuppelli non respinge nessuno, non arretra davanti a nessuna miseria, è il confidente dell'orfano che diviene garzone di fattoria e sogna felicità sul suo paglericcio di foglie di mais, stringendo al petto la medaglina-talismano; del ragazzo «viggianese» che «campa la vita» sonando il violino per le corti; del genitore senza un soldo che si strugge di non poter comperare il balocco bramato dal pargoletto, e per ciò fare ruba una gallina, e i carabinieri vengono ad arrestarlo; del macilento sgorbio «allevato tra le zampe dei bufali», che il consiglio di leva rifiuta e il fattore schernisce, povero Saverio per cui «il tempo era una piaga verminosa che non guariva: circoscritta in poche sensazioni, in un segmento di strada: dal caseggiato della masseria alla palude; i giorni e le ore, sempre quelli: come gli anni; alba, giorno, crepuscolo: pane pane pane; pidocchi, fango, acqua verde del padule: l'uncino di spino, il cane, gli armenti»; e che pure, un giorno, si accende — anche lui! — di disperato amore per la Santina, e ne muore. Uomini, donne e ragazzi; campieri, massari e annaruli; usanze, credenze e superstizioni; è tutto un mondo spietato e inaspettato — e quanto amaro — che il Manuppelli a poco a poco mette a fuoco, con un arte che si vorrebbe rigidamente oggettiva conforme la clausola del verismo, ma che s'impregna, per la sua stessa forza di rappresentazione e di commozione, di una profonda umanissima pietas. Vigorosa l'icastica, diretto ed efficace il dialogo.

Il paesaggio, così tipico, delle Puglie, è fondale, altrettanto inconsueto, a questi personaggi e a queste vicende. La solitudine del pianoro dauno, il Manuppelli l'ha sentita, prima che resa, come uno stato d'animo; la valle del Cervaro, ne ha contate tutte le umide golene; le paludi di Manfredonia, ne ha *veduto* quella malaria che, «come dicono i bitolchi, si può tagliare a fette». Con la pennellata rapida del pittore impressionista, egli ci evoca scorci che non sono mai di maniera, ma vivi, ma vissuti. Questa estate sul Tavoliere: «Il calore incendia le cose, le trasforma tra vampe trasparenti, fatte di cristallo liquido, che trabocca dalle cateratte d'un cielo di creta bruciata: sembrano incollate su uno sfondo piatto, sfocato, di un bassorilievo di terraglia. Il Tavoliere esplode in un tumulto di cime, s'incurva in vallate, si fetta in gole verdi — come gli spacchi della terra nell'immenso pianoro arido — s'arriccia in basse colline, che sembrano gonfiori di tende sollevate dal favonio». E, per contrasto, quest'inverno sul Cervaro: «Quando il vento rantola fra gli alberi sembra una cavalcata di anime dannate. Tutta la valle si muove, fischia, urla una sua disperata ambascia. Rombano le golene, col subbuglio dei canneti flagellati, scrosciano le acque sul greto: sembrano ondate di oceano su invisibili murate».

Non basterebbero righe di siffatta potenza per farci riconoscere lo scrittore di razza? Un dono che la Puglia fa, oggi, alle lettere italiane. Naturalmente, la ben foraggiata critica dei fa, oggi, alle lettere italiane.

LIONELLO FIUMI

•

MARIO LA CAVA, ***Caratteri.*** **Torino, Einaudi.**

Se non sbaglio, l'ottimo scrittore calabrese Mario La Cava è autore di un solo libro: questi *Caratteri*, che ora Einaudi pubblica notevolmente aumentato. E' un libro notevole. Interessante come un gremito romanzo. E siamo sicuri che un romanzo un giorno La Cava lo scriverà. Basta che si impegni a sviluppare alcuni di questi «caratteri». E' un osservatore attentissimo: spietato a volte (le sue pagine molto piacquero a Longanesi). Ha il senso corale degli avvenimenti innestati nel «teatro» quotidiano degli uomini. Dipinge la vita con pennelli che non grondano di vani o falsi colori.

Spietato. Amaro. Ironico. (La vita è così: circolano in essa pochissimi «eroi»; quasi tutti siamo abbozzolati nella pigrizia un po' vile del luogo comune). «Si sentiva, lontano nella notte, il rombo delle cannonate. La gente, spaventata, s'era alzata. Dall'alto del balcone il capo del paese gridava: — Coraggio! Coraggio! Se dobbiamo fuggire, fuggiamo!» — «Il morto era in casa. Ed i parenti più stretti, per vincere il sonno della veglia, tutta la notte stettero a cavalcioni della cassa, sul coperchio di essa a giocare a carte». — «Arsenio, vecchio e bravo medico di paese, non dà soverchio peso alla sua scienza. Vengono vecchi a farsi curare i malanni. Egli li lascia parlare. Poi, domanda: — Quanti anni avete? — Quelli rispondono. Dicono, magari: — Settanta, non compiuti. — E non vi contentate? — risponde il medico, meravigliato. — Volete altro?, chiede; e spesso, senza visitarli, li licenzia». A volte il «carattere» si muta in un bozzetto malizioso: si veda i due giovani sposi in viaggio di nozze di pag. 40, e il dialogo dei due preti di pag. 118. E spesso vere novelline danno più spaziosità all'incisione umanissima di questi «caratteri».

CARLO MARTINI

•

VERA CACCIATORE, ***La vendita all'asta.*** **Milano, Garzanti.**

Vera Cacciatore appartiene, in linea di massima, a quella corrente di scrittori in cui è molto frequente il passaggio dalla esperienza del mondo reale alla immaginazione del sogno: a quella schiera di artisti, cioè, che potrebbero chiamarsi visionari.

Questa continua trasposizione di piani, quello reale e quello fantastico, è presente nei quattro racconti che compongono «La vendita all'asta».

Magnifica la novella «Il ponte» in cui il protagonista, un uomo spinto dal desiderio di ricostruire un ponte per il suo paese, diventa tutt'uno con l'oggetto che egli deve realizzare, fino a darsi lo stesso nome di quello: Ponte. Alla fine viene condannato a morte sotto l'accusa di voler distruggere le opere del suo stesso paese. Il ponte poi sarà costruito come egli l'aveva progettato e il giorno dell'inaugurazione la madre del povero morto sentirà palpitare la fredda pietra sul suo cuore.

E' ancora «La vendita all'asta», che ha dato il titolo all'opera. Storia di un povero uomo a cui vengono venduti tutti gli oggetti della propria casa. In uno scoppio di dolore si presenta al banditore e: «... Imballate le porcellane con cura e il lampadario centrale, ma del vecchio non ne avete voluto sapere. Mobile, eppure, potevate considerarmi, nonostante l'immobilità di ore per la flebite sulla gamba destra...».

E così, questa profonda tenerezza nei riguardi dell'uomo avvinto a catene e a convenzioni sociali che non possono essere annullate, è viva in tutte le pagine; tenerezza che traluce nel dialogare perfetto, rispondente all'atmosfera a volte irreale e sognante dell'opera, che si fa idilliaca nella descrizione delle campagne notturne vive del palpito di mille cose, o delle terre colpite dal sole o bersagliate dalle tempeste.

I. BIELLI

•

FERDINANDO SEMINARA, ***Donne di Napoli.*** **Milano, Garzanti.**

Nell'atmosfera brillante della terra napoletana, si muovono i personaggi di questo romanzo. Ortensia, la giovane provata da una profonda delusione amorosa, vive in queste pagine rivelandoci una complessa personalità. La sua figura è sempre in primo piano, ma non perchè la donna sappia dominare gli eventi con la sua volontà: numerose persone la circondano, uomini e donne, e tutte trascinano Ortensia in situazioni a volte anche scabrose. Effetto forse della delusione subita nel tempo trascorso? Questa potrebbe essere la causa, per quanto non chiaramente espressa dall'autore. Ma anche ammettendo questa ragione come possibile, non si deve tralasciare il valore dell'ambiente che circonda i personaggi e Ortensia in particolar modo: ambiente tradizionalista, in cui la caduta di una donna è considerata come fallo incancellabile; ambiente pettegolo e invidioso con le sue malignità e calunnie; il che è già sufficiente per provocare, in una donna che ha amato, un senso di sconforto e di amarezza di fronte alla vita e la consapevolezza dell'inutilità di ogni tentativo per rialzarsi. E poi vi è la natura tutto intorno, con le sue luci sfolgoranti che non sanno tuttavia distruggere quel senso di tristezza tipicamente mediterraneo. E Ortensia è la creatura dalle rivolte improvvise, dai desideri e dagli affetti incompresi, vinta però da un fatalismo che in lei è continuamente latente; fatalismo che alla fine la farà cadere in balia di altri errori e dell'uomo che la uccide.

Romanzo vivo, smagliante, sentito, non solo nel contenuto, ma anche nella forma sempre coerente, semplice, scorrevole.

I. BIELLI

I Signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

INCANTESIMO DEL FUOCO

Continuazione dalla pag. 1.

sute, ingegnosissime. Remy de Gourmont e prima di lui Baudelaire rivendicavano alla poesia la forma chiusa, con un necessario collaudo di forze per ogni robusta immaginazione.

Solo per i poeti deboli, paghi del sospiro e dello sfogo, la cesellatura di un sonetto impeccabile, il numero costretto di una strofe può apparire una tirannica limitazione. Viceversa, il poeta autentico avverte come una gioia sportiva quella della difficoltà superata. De Maria, con la sua copiosa invenzione metrica confuta vittoriosamente l'istanza negativa contro le forme obbligate prodotte dai professionali dell'ermetismo. La polimetria di un Verhaeren, di un D'Annunzio, dello stesso Mallarmé, provano come non si dia solo alternativa tra l'ossequio alla prosodia di un tempo e l'anarchia totale. Si può optare tra l'assimilazione di fatto alla prosa ed una sonorità ed un melismo più liberi, che però non spoglino il verso della sua musicale magia.

Lorenzo Giusso

CRONACHE DEL CINEMA

Non accade sovente, al cinema, che un umorismo come quello britannico possa essere interpretato da autori non inglesi senza perdere nulla della sua levità e del suo sale; e anche più raramente accade che autori francesi sappiano, senza danno, appropriarsi dell'umorismo inglese quando questo umorismo appunta i suoi strali contro un genere sinceramente caro al cinema francese, quello «giallo». Pure *Per l'onore di mia figlia* (tit. orig. *Le Mystère Barton*, 1948) dimostra che tutti questi inconciliabili opposti possono esse[re] felicemente fusi fra loro [illegible] di gusto [illegible] grazia, con brio. Il film che è apertamente desunto da un noto testo umoristico inglese (d'un umorismo giallo-rosa) è stato scritto, dialogato e diretto da Charles Spaak e deve alla *verve*, alla sapienza narrativa, alla solidità stilisti[ca] dello sceneggiatore di *Giusti[zia è fatta]* se è riuscito a stabilire un [illegible] equilibrio fra i due elementi in Fran[cia] generalmente così contrastanti: «giallo» e commedia.

L'avvio alla vicenda conserva l'apparenza solita del «giallo»: è un colpo di revolver che una bella e onesta signora esplode una sera contro un losco dongiovanni che le ricattava la figliastra, prossima a sposa[rsi], con un pacchetto di lettere [illegible] [illegible] la signora [illegible] bre e degno avvocato — [illegible] di dover subire la corte troppo audace del dongiovanni e, nell'improvviso buio sceso nella stanza, aveva sparato. Il giorno dopo aveva letto sui giornali che il figuro era stato ucciso e con sua grande sorpresa vedeva incriminato proprio il fidanzato della figliastra che, a quanto sembrava, si era recato la sera prim[a] in casa dell'ucciso. La signora è subito tormentata da una profonda crisi; cosa deve fare? Denunciarsi? Aspettare che l'innocenza del giovane sia provata? Tentare qualche altra soluzione? Della cosa, intanto si occupa anche suo marito che si elegge avvocato difensore dell'accusato e, per complicare la situazione, se ne occupa anche una vecchia zia, superstiziosa e strampalata, che non esita a fare appello a un *medium* perchè, interrogando il tavolino a tre gambe, faccia luce sul mistero.

Il *medium*, che è uno strano tipo di imbroglione, metà *detective* e metà fattucchiero, non sembra trovare sulle prime alcuna traccia utile e i suoi interventi servono solo a suscitare una serie di comici dissapori familiari, non ultimo fra quali suscitato dalla scoperta, ad opera degli spiriti, dei tradimenti coniugali del marito della zia. In realtà chi lavora con più zelo e con più intelligenza, nonostante il suo aspetto poco raccomandabile e la sua passione per l'alcool, è proprio lo spiritista che quando già tutto sembra precipitare in uno scandalo e la signora sta per essere sospettata dal marito, non solo di omicidio, ma anche di adulterio, organizza una gustosa seduta medianica nel corso della quale, grazie a un abile stratagemma, non solo riesce a dimostrare l'innocenza del giovanotto, ma anche quella della signora su cui pesavano tanti rimorsi. Ma chi è allora il colpevole? Naturalmente il meno indiziato che, all'ultimo momento, con un piccolo er[rore] [illegible]

•

Se questo schema, però, è scopertamente giallo in ogni suo sviluppo e [illegible] nel colpo di scena conclusivo, lo spirito che lo accende è tutto fervidamente pervaso del più malizioso umo[rismo]. Un umorismo che, in parte, Charles Spaak ha felicemente riprodotto dal testo originale, disegnandone, con gustosissimo garbo, la sua figura chiave quella del fattuchiero, ma che il più delle volte è frutto originale di un particolarissimo atteggiamento dell'autore francese, quello satirico, non solo a spese dei temi gialli cui si era rivolto, ma anche e soprattutto della cornice inglese cui fedelmente aveva voluto la [illegible] affidata l'azione. Ad ogni momento la pittura di caratteri si rivela con precisissimo impegno e con malizia sottile; c'è un funerale in una chiesa protestante che sembra uscire, anche se appena tratteggiato, dalla penna di un caricaturista feroce (tutto, però, vi è accennato con leggerezza, quasi di riflesso, ed è questa forma non immune [...]ata di ironia che ottiene i maggiori effetti comici). C'è poi, amabile e quasi familiare (di una familiarità, per intenderci, che potrebbe ricordarci il migliore Woodhouse) una galleria di ritratti dell'alta società britannica tanto più fine e piacevole quanto i personaggi più fine e piacevole quanto più i personaggi sono secondari. Arriva questa satira alla critica di costume? No certo [illegible] tiva in quanto affidata a un clima cui, di solito, è estranea. A questa indagine interiore si aggiunga poi, l'indagine acuta e precisa della cornice esteriore, un'Inghilterra ricostruita con amenissimo garbo e uno stile posato e tranquillo che però, più d'una volta, anche nella sola descrizione di un posto di polizia o di un bar, lascia intuire l'atteggiamento ironico, e come al solito, sempre per via indiretta.

Anche se il film, così, non è opera di grande importanza per la facilità del suo schema e l'ovvietà di una certa sua troppo scoperta costruzione narrativa, lo spirito che lo anima è così vivace e piacevole, l'atmosfera gialla della storia è così equilibrata e sicura che lo si può considerare con divertito interesse, (anche perchè realizzato in Francia con quei contradditori presupposti cui accennavamo cominciando).

G[li] interpreti sono Fernand Ledoux nella grottesca caratterizzazione del fattucchiero (un personaggio che sembra discendere da un'interpretazione ironica di Michel Simon); Madeleine Robinson nei turbamenti e nei dubbi della signora che si ritiene omicida; Françoise Rosay che, senza rinunciare alla sua proverbiale dignità, ha saputo trovare i più comici accenti per il personaggio della zia spiritista, Jean Marchat, levigato e corretto come a teatro nelle vesti del l'avvocato.

Gian Luigi Rondi

• [illegible] Firenze [illegible] correre con opere di vario argomento.

Il premio «Firenze» sarà assegnato ad un'opera di [illegible]

La Commissione giudicatrice è così composta: Presidente prof. Piero Bargellini scrittore. Membri: prof. Alberto Albertoni; prof. Luigi [...]ampedelli, dell'Università di Firenze; prof. Mario Marcazzan, del. Università di Venezia; prof. Italiano Marchetti Direttore dell' Nolo della Pubblica Istruzione di [illegible] prof. Enzo Petrini, Direttore del Centro Didattico Nazionale [...]; Maria Bartolozzi, Segretaria.

Il premio «Vittorino da Feltre» sarà invece assegnato al miglior libro dedicato ai problemi della scuola o dell'infanzia [illegible]

La [illegible] Nazionale [illegible] Membri: prof. Bernardino Barbadoro, del [illegible] ser. Segretario della Consulta Didattica Nazionale; prof. Francesco Saverio Varano Provveditore agli Studi di Firenze; prof. Luigi Volpicelli, dell'Università di Roma [...] Ida Zambaldi, del Provveditorato [illegible] Augusto Be[...]

[I] premi verranno assegnati pubblicamente a Firenze.

CRONACHE MUSICALI

I cartelloni delle stagioni liriche e sinfoniche, per l'affannosa ricerca della novità e della originalità, vanno assumendo sempre più il carattere di brevi e sintetiche antologie della storia della musica nelle quali viene dato rilievo non soltanto ad opere musicalmente valide ma anche a quelle che comunque rivelino un gusto ed una tendenza. Ne abbiamo avuto conferma nella XVI edizione del Maggio Musicale Fiorentino che ha visto quest'anno il succedersi di opere antiche e nuove come la Medea di Cherubini, Amahl di Gian Carlo Menotti, Aroldo di Giuseppe Verdi, Guerra e Pace *di Prokofieff,* La Forza del destino *di Verdi, e, a conclusione della stagione,* Les Indes Galantes *di Jean-Philippe Rameau* (dal 26 al 29 giugno).

Quest'ultima opera è del 1735 e fu quella che spianò in un certo senso la via del successo al suo autore, che aveva conosciuto l'ostilità preconcetta del pubblico in occasione della rappresentazione di Hyppolyte et Aricie.

Il teatro musicale è l'ultima tappa nella vita artistica del Rameau ed egli vi pervenne all'età di cinquant'anni quando aveva già conquistato una solida reputazione come teorico. La figura di Jean-Philippe Rameau ci si presenta, infatti, sotto il duplice aspetto del teorico e dell'artista. Il suo Traité d'Harmonie *segna l'inizio di una vera ed efficace conquista nel campo armonico con le sue teorie sui rivolti degli accordi perfetti, sulla percezione delle note fondamentali degli accordi dissonanti e sulla sistemazione definitiva delle tre armonie di tonica, sottodominante (con l'aggiunta della sesta) e di dominante con la settima. Così pure troviamo nel musicista, che era reputato come il più forte organista di Francia, un innovatore efficace sia nei principi estetici che nelle norme didattiche e interpretative nella produzione per clavicembalo.*

Il successo nel campo del teatro musicale fu più lento e più contrastato soprattutto per la sorda ostilità dei partigiani di Lulli. Divenuto maestro di musica del «fermier» generale Le Riche de la Pouplinière, un mecenate che aveva messo a sua disposizione anche un'orchestra ed un teatro, egli ottiene, per interessamento di Madame de la Pouplinière, un libretto di Voltaire, Samson, *e si dedica con grande entusiasmo alla composizione della musica. La partitura fu però rifiutata dal Direttore dell'Accademia Reale di Musica, che non aveva gradito un soggetto biblico. Una seconda opera,* Hyppolyte et Aricie, *su libretto dell'abate Pellegrin, ebbe miglior fortuna e fu rappresentata il 1° Ottobre 1732, ma fu accolta con grande freddezza dal pubblico e giudicata con severità perchè bizzarra e povera di melodia. Sembrò allora che il musicista, colpito dalla veemenza delle critiche volesse rinunciare definitivamente al teatro, ma* Les Indes Galantes *e più ancora* Castor et Pollux, *che può considerarsi il suo capolavoro, gli assicurano un successo decisivo e senza riserve.*

•

La stagione estiva dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia è stata inaugurata alla Basilica di Massenzio da Sergiu Celibidache che ha diretto Antiche danze ed arie *di Respighi,* Magnificat *di Claudio Monteverdi, trascritto da G. F. Ghedini, e la* Quinta Sinfonia *di Beethoven. Nel campo direttoriale Sergiu Celibidache è un po' la rivelazione di questo dopoguerra. E' un musicista che ha una solida preparazione culturale, essendosi dedicato anche a studi di filosofia e di [illegible] una [illegible] e matura [illegible] musicale, gli ha permesso di rendere le sue interpretazioni facilmente accessibili alle platee di molti paesi. Direttore dell'Orchestra Filarmonica di Berlino sin dal 1945, si è presentato per la prima volta al pubblico romano, in un concerto al Teatro Argentina, il 28 gennaio di quest'anno.*

•

Con grande affluenza di pubblico di ogni nazionalità e con un cordiale successo la rappresentazione del Guglielmo Tell *di Rossini ha inaugurato la stagione estiva del Teatro dell'Opera alle Terme di Caracalla. Piena di difficoltà sul piano vocale e strumentale, l'opera è stata concertata e diretta con vigore e raro senso di equilibrio dal Maestro Santini che si è valso della preziosa collaborazione di interpreti come Tito Gobbi, Antonietta Stella, Mario Filippeschi, Rina Corsi, Giulio Neri, Antonio Pirino, Augusto Romani e Franco Pugliese.*

•

Il 18 ed il 21 giugno hanno avuto luogo a Villa Rufolo di Ravello due concerti di musiche wagneriane per celebrare il 70° anniversario della morte del musicista tedesco. Hanno diretto Clemens Krauss e William Steinberg.

Dante Lilo

“Ricordi a mia figlia„

di Pietro Verri

I[illegible] Vedete la Ven[illegible] Farnese, e d[illegible], sia il bello nell'uo[mo] [illegible] punto sia diverso dal bello nella donna.

Ho osservato che le donne veramente amorose e di spirito, le quali hanno passata felicemente la vita, furono quelle che non solamente non contribuirono mai alla mormorazione, anche nelle [illegible] ma che anzi [illegible] a difesa del[illegible]

[illegible] vi la buo[illegible] pubblica [illegible] stimata. Alcune donne [illegible] amano sfoderare quello [illegible] carpiscono tutte le occasioni. In un confronto vantaggioso. Se trovansi con altre persone che non sappiano il francese, il tedesco, si pongono a dirigere [illegible] forestiere, e credo [illegible] parlando francamente e ad alta voce la lingua ignorata dalle persone astanti. La donna di spirito tiene le sue cognizioni per sè, modestamente ne fa uso quando l'occasione lo vuole. Se posta in un circolo pretendesse di occupare l'attenzione universale e col suo discorso dispoticamente vorrà [illegible] dire che [illegible] una faccia la sua figura [illegible] d'essere di ascoltatrici [illegible] posta in [illegible] to sul famigliare.

La vostra piccola libreria e il vostro studio debbono essere un mistero [illegible] in piccola società vi accadrà di [par]larne, fatelo sempre con modestia [senza] pretensione, e sarete adorata.

[illegible] di tutto il vostro animo in tranquillità. Da noi domandano alcune come si sta di salute; partono prima di averne la risposta, questi sono complimenti da ospedale, nell'assemblea si suppongono tutti sani. Altre incautamente domandevano a chi è a letto se sta bene, e simili sciocchezze nate dalla cattiva usanza di voler pronunciare un complimento. Altre ripetono un [illegible] [illegible] di questo spettacolo [illegible] e di ritrarre le donne [illegible] questo febbre [illegible] principi, e dal [illegible] riporre alcun sentimento neanche [illegible] [illegible] di conversare.»

I precetti che il Verri dà sul modo di comportarsi in società non si esauri[scono] [illegible] sarebbe tutti citarli, molto più [illegible] ancora opportuni. Ma sarà bene passare alle norme di vita più intime, dove la sua esperienza tocca ragioni più profonde.

«Una donna deve condursi in modo di non ricevere mai un affronto perchè ricevuto che [illegible] Una dama è una divinità [illegible] [illegible] opinione, un esempio di un disprezzo che le sia fatto, sfiora quel non so che di sacro che la attornia. Se sarete cortese, nobile, attenta [illegible] vi rispondo io che, a [illegible] un ubriaco o un furioso nessun uomo oserà pronunciare contro di voi una parola nemmeno dubbia sul [illegible]

Niente è più facile ad una giovine per poco ch'ella sia d'una figura passabile, di occupare di sè molti uomini giovani che incontra nella conversazione. Basta ch'ella colle occhiate, col modo di presentarsi libero e sventato, con un tono di voce alto e di schiamazzo, annunzi la speranza di secondare facilmente [illegible] quelli di [illegible] nola, o per curiosità, o per lusinga di ottenere il loro intento, [illegible] a [illegible] Si riderà in quel crocchio si toccheranno e baceranno le mani, si farà [illegible] qualche gesto più ardito; e la giovine, se è una stolida, tornerà a casa consolatissima d'aver brillato, d'aver conquistato cosa sola tutti [illegible] frattanto, partita l'insensata [illegible] tutta la passata [illegible] la deridono, gli altri pensano a rinnovare l'attacco, nella speranza di avere un'avventura con lei, si sparge la voce della facilità trovata, nasce il discredito, nessun [illegible] sposo di sentimento si accosterà a quella civetta, non troverà chi la sposi, se è nubile, [illegible] se è maritata, [illegible] e non avrà giammai un cuo[re] [illegible] di amare che si degni di avvicinarsi a lei. Noi uomini vogliamo possedere un cuore di cui l'acquisto lusinghi il nostro [illegible] Se una stoffa sta esposta per insegna dal mercante [illegible] per farsi un vestito: il mercante accorto ve la estrae da un ripostiglio serrato a chiave, ve la presenta come cosa che difficilmente altrove trovereste. Una facile conquista ci fa nascere il capriccio di tentarla una volta, ma il nostro cuore non vi ha parte alcuna: il tedio, la noia, il disprezzo, sono i sentimenti [che] lasciano nell'animo dell'uomo le donne facili.

Sarete allevata, cara figlia, in modo che sarebbe superfluo che io mi stendessi a provarvi il cattivo negozio che fa una donna coll'accostarsi anche per poco, anche coll'apparenza, alla scostumatezza e al libertinaggio. Tre dame ho conosciute sul fiore degli anni morte fra gli spasimi di una malattia, guadagnata coll'inconsiderata facilità, e [illegible] per lusinga, difficoltà e [illegible] morta, da me conosciuta [illegible] dolori sofferti per me [illegible] azione della stessa malattia, per disperazione si è gettata da una finestra, e due ore dopo spirò. Il fiore della bellezza in molte altre è svanito. A questi mali dei quali io sono testimonio aggiungete la inquietudine perpetua che dal marito o dai parenti [illegible] si scoprirsi il proprio disonore, il rimorso di mirarsi accanto un marito e saper [illegible] nel momento stesso che lo [illegible] la necessità di dover [illegible] conoscere la propria [illegible] la [illegible] di introdurre nella famiglia degli estranei a depauperare i legittimi eredi, la vergogna di essere presto o tardi abbandonata, o trattata con indifferenza, da quell'oggetto che un tempo vi portò a mancare ai più cari, ai più dolci, ai più sacri doveri verso voi stessa e verso lo sposo, il pericolo di esser voi stessa l'oggetto del disprezzo e delle millanterie di un amante; ponete tutta questa serie di cose da una parte, insieme a qualche momento avidamente rubato [illegible] crato alla voluttà, ponete [illegible] la pace interna [illegible] nobile che non [illegible] che adempie i doveri di figlia, di madre, di sposa, che gode di sanità della freschezza dei suoi anni, della stima pubblica: esaminate questi due quadri e la scelta di una donna di spirito, attenta ai suoi propri interessi, è facile.»

Il tono di questi ammonimenti giunge al profondo, senza essere, come si vede, nè predicatorio nè ovviamente moralistico. C'è dietro la cono[scenza] del male, acuita da una vista così [illegible] che ci fa pensare senza difficoltà alla rappresentazione che degli stessi mali ci ha fornito quasi un secolo dopo la penna di Flaubert, nella *Bovary*. Ma ascoltate come il tono, d'incanto, si [illegible] e come la voce del Verri [illegible] quasi gioviale.

«Io non vi disapproverò se cercate di piacere. Bramo che siate giudicata buona, rispettabile, bella, e degna di [illegible] Ma la maggior parte delle gio[vani] [illegible] ed io ve ne additto la [illegible] Per esempio, una giovinetta [illegible] minuta, bionda può anche aver della grazia nell'essere soverchiamente timida d'un ragno, d'un sorcio, d'un lampo: fate che una donna bruna, grande, di ardite fattezze, cerchi d'imitare quel fanciullesco grido, e farà [ride]re di sè la brigata.

Sul vostro vestito non è possibile che io vi dia alcun consiglio, giacchè la moda cangia ogni anno. Egli è certo che l'abito, che mentre vi scrivo, cioè nel 1777, è usato, e trovato elegante e vantaggioso, sarà trovato ridicolo e mostruoso quando potrete leggere questi miei ricordi. Gli Asiatici sono assai più ragionevoli di noi; essi hanno trovato delle forme di vestito veramente nobili, dignitose, comode, e spiranti grazia e gusto. Sono secoli che il taglio dei loro abbigliamenti è fisso, e lo è talmente, che le dignità, gli uffici, la nazione di ogni uomo si manifestano dal modo col quale è vestito.

Come dunque faremo?... Nel vestirvi non abbiate premura che tutto sia esattamente compassato; vestitevi [illegible] studio usato ma deggio piuttosto dire «S[illegible] della sua negligenza, quan[illegible] be più bella se vi [illegible] tutto il s[uo] studio!» Figlia mia [illegible] mo per p[illegible] in ogni modo... Vedete in poesia alcune arie del Metastasio, alcune ottave del Tasso e dell'Ariosto pare che non siano costate fatica ai loro autori... Tutta l'arte di piacere si riduce a conoscere l'arte, ma celarla ed operare in modo che chi l[illegible] quasi dica «Io pure farei [illegible] un non so che di [illegible] bri che l'aria lambisca il n[illegible] po, e vi si cangi intorno facilmente. Lo stesso che dico del vestito, lo dico anche della [illegible] menti, ecc., e dipenderà [illegible] Il fasto ciarl[illegible] gna del gusto, non comp[illegible] che piace.»

Seguono brillanti consigli sul giuoco sul modo di vivere in città e in campagna, sul modo, insomma, di fare la padrona di casa. E' un piacere ascoltare il Verri in queste digressioni.

«Se [la] vostra [illegible] città o di campagna avete compagnia a pranzo [illegible] e procurate che tutto sia bene in ordine, e poi, quando la compagnia è adunata, non vi mostrate niente occupata del pranzo o della cena. Una donna che sa regolare la sua casa ordina tutto in modo che sembra andar bene da sè, come una macchina. La inquietudine coi domestici, i rimproveri sulla lentezza o disattenzione non si possono manifestare in fa[cci]a alla compagnia... La maniera più nobile di fare la padrona di casa è di non sembrare quasi mai padrona, ma di starvi come in un luogo terzo.»

«Le cose arbitrarie non vi esponete mai a farle, se non siete sicura di farle bene... Per esempio, non vi ponete a cantare se non siete certa di farlo in modo da piacere, con sicurezza di tempo, intonazione, portamento di voce e padronanza dell'aria.»

Terminata questa serie di consigli sul comportamento esteriore, nascono spontanei nell'autore altri consigli più pertinenti al raggiungimento della nostra felicità intima.

(Continua) **Giacinto Spagnolotti**

"SPIRITO DI CIVILTÀ" E "CIVILTÀ DELLO SPIRITO"

Continuazione dalla pag. 1

sano, al cui confronto ogni avanzamento civile è contingenza e mezzo.

La civiltà dello spirito è lo «spirito» della civiltà europea, quello che oggi gli europei dimissionari stanno avvilendo senza riflettere abbastanza che, rinunziando ad esso, l'Europa non ha più alcun valore autentico per cui meriti essere maestra anche alla più primitiva tribù africana o asiatica; non ha più nulla per cui valga la pena di batterla. E così gli europei, inferiori ormai ad altri Paesi extraeuropei per potenza economica, militare e politica e nell'assoluta impossibilità (data la fine del colonialismo) di poterli anche uguagliare, invece di assolvere la funzione altissima di depositari ed artefici di una cultura universale, rinunziano ad essa (si americanizzano o si russificano), avviliscono la civiltà dello spirito nello spirito di civiltà, vengono meno alla nuova missione che li attende: *imprimere, per loro e per gli altri lo «spirito» della tradizione europea ne[illegible] spirito di civiltà, in modo che, sulla base del progresso civile, si affermi la civiltà dello spirito.* Solo così l'europeo, perduto il ruolo di dominatore di tutti i continenti, potrebbe assolvere la funzione di *sapiens* «colto dell'uomo e dell'umano, di Dio e del divino ed essere l'elemento primario di una nuova sintesi umana, di un momento ulteriore e veramente pro[illegible] della storia dell'umanità, soltanto [illegible] una volta, *Graecia capta ferro*, potrebbe conquistare il vincitore. Diversamente, il «ferro», assoluto padrone, conquisterà tutti e tutto, lo spirito di civiltà farà schiavo l'uomo, di [illegible] razza e clima, chiudendolo in un mostruoso arsenale di tecnica, imprigionandolo nell'immensa rete del pro[illegible].

Lo spirito di civiltà [illegible] *astratta* perchè unilaterale [illegible] la civiltà e perde lo spirito; perciò perde la stessa civiltà, che non ha più senso «umano», una volta che è essa il fine unico ed assoluto dell'uomo; la civiltà dello spirito è *posizione concreta*, perchè comprensiva dello spirito e della civiltà: della civiltà (progresso tecnico) come strumento o corpo dello spirito, che è il fine che si giova di quel mezzo per l'attuazione dei suoi fini non civili ma spirituali. E' evidente ancora che la civiltà dello spirito [illegible] una soluzione, in quanto non [illegible] i termini del problema (la ci[illegible] dello spirito, il progresso mate[illegible] [illegible]vazione spirituale), ma se sopprime uno, lo spirito, che resta assorbito nella civiltà, per cui egli non [illegible], ma c'è solo lo spirito di quest'ultima, che è la negazione dello spi[illegible] [illegible] la civiltà dello spirito è una soluzione, anzi *la* soluzione, in quanto conserva i termini del problema, stabilisce tra loro un rapporto conveniente sulla base della gerarchia di valori. Non condanna nè respinge il progresso civile, ma non nega in esso le esigenze e i valori dello spirito, fa del primo la condizione dell'altro, in modo che, cessando lo spirito di civiltà, senza cessare la civiltà stessa, quest'ultima possa essere strumento dello spirito e così attuarsi la sintesi espressa dalla formula «civiltà dello spirito». Pertanto, dal punto di vista umano e cristiano, non si tratta di condannare il progresso civile e di dargli la croce addosso con sterili recriminazioni, ma di favorirlo e, contemporaneamente, di assoggettarlo allo spirito, quale mezzo a fine. E' la soluzione del problema che l'attuale momento storico impone ad ogni uomo [illegible] avanzamento nel mondo, affinchè tutti abbiano una migliore condizione di vita materiale, senza però pagare tale miglioramento al carissimo prezzo della rinunzia alla vita spirituale, cioè alla *libertà* e dunque con la schiavitù totale.

Il problema, in fondo, è quello che è ogni uomo a se stesso, in quanto uomo: come realizzare l'equilibrio tra il corpo e lo spirito all'altezza dello spirito stesso in modo che egli sia *integralmente* uomo, cioè quella unità sostanziale di corpo e di spirito che effettivamente è. La *norma*, realizzatrice di tale equilibrio al suo livello *normale* e dunque integrale, non è il corpo e i suoi bisogni ma lo spirito e le sue esigenze, che sarebbero inefficaci (anzi non vi sarebbero affatto) se lo spirito non fosse pieno della presenza oggettiva dei valori, per i quali è valore. L'attuazione di quella norma è l'attuazione stessa dell'uomo nella interezza della sua natura corporea e spirituale, dato che l'uomo è unità di corpo e spirito, entrambi necessari alla sua vita nel mondo. Pertanto, se è vero che la norma realizzatrice dell'uomo non è il corpo e i suoi bisogni, ma lo spirito, è anche vero che, data l'unità di spirito e corpo, lo spirito non può ignorare il corpo e i suoi bisogni, dai quali è condizionato. Da qui la necessità di provvedere alle necessità del corpo e dunque di migliorare per ogni uomo le condizioni materiali di vita. Per conseguenza, dato che il corpo è necessario all'uomo per vivere in terra (anzi egli è corpo e spirito), è indispensabile anche promuovere ogni progresso civile, ma, dato che la norma dell'equilibrio corpo-spirito, è al livello di quest'ultimo, è altrettanto necessario che il corpo (e con esso il progresso materiale) sia sempre subordinato allo spirito, secondo l'ordine della stessa natura umana, per il quale il corpo è mezzo e lo spirito fine.

In altri termini, quello che si presenta come problema della società (equilibrio tra progresso civile e avanzamento spirituale) è innanzi tutto problema di ogni singolo uomo nei termini di problema del rapporto spirito corpo. Ora, come il corpo è strumento dello spirito (ed è da mantenere sano e da tenere da conto affinchè sia «buon strumento»), così il progresso civile (corpo della società) dev'essere strumento della «cultura», che è spirito. Non a torto Platone nella *Repubblica* dice che discorrere dello Stato o della società è sempre discorrere dell'uomo, in quanto lo Stato non è che un «uomo in grande»; e non c'è Stato, infatti, nè società senza uomini. Allora il problema che ci occupa, come ogni altro, va ricondotto all'uomo, al singolo, alla persona, e si pone sempre come problema dell'uomo e di quel che l'uomo è. Dunque è *problema metafi[sic]o* o della natura dell'uomo, dalla cui soluzione dipende quella di ogni altro problema sociale o politico che sia. Senza la soluzione se non estrinseca e fittizia. Non esiste il problema della «collettività» umana da risolvere «collettivisticamente», ma quello dell'uomo come persona, risolto il quale, si risolvono quelli della collettività.

Michele Federico Sciacca

(1) V. Idea nn. 30 e 34

LO SVILUPPO DELLA PROSA ITALIANA

da Guittone al Sacchetti

II.

Dopo le osservazioni sul *Convivio* di Dante, quelle sulla lingua del *Trecentonovelle* del Sacchetti sembrano riportarci al mondo di Guittone e agli adattamenti da lui tentati nella prosa di schemi e modi della lingua poetica. Di fatto non si sono abbastanza messe in rilievo le relazioni esistenti, sia per la prosa che per i versi, tra il Sacchetti e il maestro aretino di un secolo almeno più vecchio di lui e che egli dice di conoscere. Anche Guittone del resto, vien fuori dalle pagine di Schiaffini (e ora da quelle di Segre), come un moralista in vena di sottigliezze stilistiche, anche Guittone cerca ordinariamente una prosa d'arte, cioè una specie di prosa poeticheggiante; solo che in Sacchetti, a differenza di Guittone, si avverte — come [illegible] Segre — un ben diverso stadio di grammaticalizzazione, ossia — come ho scritto già io stesso — «un procedimento inventivo... più vario e complesso che si traduce in una ordinata e minuta cura di particolari distesi su una scala più vasta, cioè nella creazione di ritmi più larghi e di pause più dilettose, in altri termini, in una scrittura più *aperta*, che respira già le aure dell'incipiente umanesimo».

Il capitolo sul *Novellino* che ancora manca alla ideale storia della prosa italiana delle origini del nostro Segre, avrebbe certo dimostrato che quelli di Guittone e di Sacchetti non sono tentativi isolati, perchè si muovono nella scia delle arti poetiche medioevali, e specialmente della *Poetica* di Goffredo di Vinsauf; e avrebbe forse contribuito a tracciare un altro tema della storia della prosa: quello dello svolgimento della prosa *mediocre* accanto alla prosa *aulica* dei grandi scrittori delle origini. Ma tralasciamo per un momento questa relazione che, sulla traccia del Segre, può essere sviluppata altrove, e veniamo al «*caso Sacchetti*». Il Sacchetti da un ventennio circa a questa parte, e soprattutto dal 1943 ad oggi, è diventato un piacevolissimo *caso* della critica letteraria come ha fatto toccare con mano in questi giorni Aldo Borlenghi. Di Manzoni si discettò a lungo se fosse *poeta an orator*, e finalmente in punto di *morte* il Croce riconobbe (e fu forse l'unica conversione per lui) che era veramente un poeta. Di Sacchetti si vuol sapere se è un moralista da cui a tratti sboccia il poeta, (salvo poi — data la breve lena — a ricondursi subito alla sua piattaforma morale o se è un letterato che perseguendo tenacemente un suo lineare svolgimento tecnico, conclude la sua parabola di scrittore moraleggiando. E' assodata una certa *medicitas*, caratteristica dell'esperienza umana ed artistica sacchettiana, per cui egli si muove entro certi limiti e, per così dire, su un piano diverso e parallelo a quello della poesia propriamente d'arte (del Boccaccio, tanto per intenderci). Secondo il Borlenghi non sarebbe possibile una unità lirica del *Trecentonovelle*, e il merito della critica posteriore a certe mie ricerche sarebbe appunto quello di aver dimostrato insostenibile quella unità di moralista e poeta che mi ero sforzato di vedere come storicamente concretatasi nel tempo (la «goticità» del Sacchetti, per così dire) e avevo cercato di tenere come punto fermo della mia indagine critica. La sola unità possibile nel Sacchetti secondo Borlenghi, sarebbe l'unità del moralista proposta dal Russo, «ma sia pure in una maniera indiretta, come il rapporto di un contributo originale entro i caratteri d'una tradizione costituita», il che in verità finisce col ricondurci a quella «goticità» sacchettiana a cui ho accennato dapprima. Ora Segre, che non poteva conoscere Borlenghi, il cui saggio è apparso dopo il suo su *Letterature moderne*, vede il medesimo problema da un altro punto di vista; il *suo* punto di vista, quello della sintassi del periodo, che già conosciamo. A forza di documentarsi sulla vasta letteratura critica sull'argomento temo però si sia adattato all'impostazione ormai tradizionale del problema sacchettiano. Al Segre pare che il fascino dell'autore del *Trecentonovelle* consista proprio in quella sincerità morale che *senza saperlo* (si noti) egli valica per entrare nei territori della poesia: conta anche questo suo «valicare», la giustapposizione dell'intento etico all'attuazione poetica. La moralità è — come per Russo — punto di partenza e punto di arrivo; nel mezzo ci sta altro, e la moralità [illegible] pare solo all'orizzonte. Per i suoi interessi «linguistici» insomma, il Segre è indotto a tenere distinti nei suoi riflessi relativi al linguaggio, i due poli estremi della personalità sacchettiana («lo scrittore meditativo e moraleggiante che fa con sincerità ed impegno le sue prove» e «lo spigliato narratore di piacevoli beffe e ritrattista della società borghese del suo tempo»), e ciò al fine anche di sottolineare un «caso esemplare di duplicità stilistica». Quando il Sacchetti — egli dice — s'abbandona alla libera ispirazione narrativa, colà «la sintassi riproduce con estrema facilità l'animo divertito dello scrittore e la sua spensierata dedizione alla materia», laddove «quando subentra la riflessione per porre le premesse e dare l'avvio al racconto o per giudicarlo e conferirgli una più ampia validità, lo sforzo di disciplinare strutturalmente gli elementi del discorso fallisce, e il contorno della formulazione sintattica non coincide più con quello del contenuto spirituale. Di qui una instabilità di equilibrio, che a volte si fissa in una *definitiva frattura* e a volte ha esiti in cui una delle due tendenze si impone sull'altra». Segre non sembra, a mio modo di vedere, rendersi conto del pericolo a cui si può andare incontro distinguendo, sia pure per necessità didattiche, una vena genuina del Sacchetti (e quindi una genuina vena stilistica, II parte del suo saggio) da una extra-artistica (I parte). Proprio le sue pagine guittoniane con i rimandi al *Novellino* e al *Trecentonovelle* avevano chiaramente fatto intendere — *e converso* — che il Sacchetti si muove nell'orbita di una tradizione letteraria *mediocre* e che perciò le sue esperienze di adattamento della tecnica poetico-musicale alla prosa non sono un trasferimento puramente inconscio.

(Continua). **Ettore Li Gotti**

VENEZIA GIULIA

ROMANA, VENEZIANA E ITALIANA

V

Egualmente [illegible] i giornali [illegible] che [illegible] per le stesse finalità. Il primo giornale giuliano [illegible] «Gazzetta di Venezia» (1700) [illegible] dopo la caduta di San Marco [illegible] «Osservatore Triestino». Il primo giornale [illegible] in Istria [illegible] [illegible] nel [illegible] 1861. [illegible] giornali [illegible] periodici [illegible]. [illegible] 1882 usciva il settimanale «L'Istria» diretto da Marco Tamaro, patriota, studioso e giornalista, a Parenzo [illegible] un centro di vita politica, amministrativa e culturale. Il Tamaro avvertiva nel [illegible] del primo numero che il suo giornale intendeva essere a sostegno «della verità, della giustizia e della [illegible] cultura [illegible]». Le pubblicazioni continuarono fino al 1903 ed ebbero [illegible] più [illegible] rivelatisi negli altri confratelli che lo avevano preceduto. *L'Istria* era sorta per frenare [illegible] agitazione slava [illegible] quanto meno per denunziarla nelle sue tendenze e nei suoi propositi. Nell'articolo di commiato del l'ultimo numero, il direttore esprime propositi di pacificazione con gli slavi che dimostrano come gli istriani non [illegible] potevano. Ma gli slavi non vollero intendere quell'onesto linguaggio, incalzando sempre più in una lotta sorda che sfociava in vantaggi elettorali nelle diete provinciali di Gorizia e dell'Istria, nel consiglio-dieta di Trieste, e in organizzazioni sempre più estese.

I giuliani sollevavano i loro cuori seguendo l'impresa libica e alle note dell'inno a Tripoli, suonato sulle loro piazze, il popolo e i giovani, in parte di idee diverse ma stretti dall'amore di patria come Scipio Slataper, Ruggero Timeus Fauro, Pio Riego Gambini, a fianco dei vecchi del partito nazionale si entusiasmavano. Quando nel 1914 si ebbe la sensazione che l'Italia sarebbe intervenuta nel conflitto, giacchè i giuliani non potevano affiancarsi con i neutralisti si iniziarono le prime diserzioni dell'esercito austro-ungarico e le prime fughe che si moltiplicarono nell'inverno del 1915. Difficile e incerto era l'esodo per gli istriani, sia per la grande distanza dal confine, sia per la mancanza di uffici che facilitassero con documenti il passaggio oltre il Judrio. Eppure non vi fu cittadina o borgata dell'Istria che non avesse mandato un suo figlio a ingrossare le file dei futuri volontari. Poichè non era ammesso il loro arruolamento nell'esercito regolare si costituirono vari battaglioni di irredenti a Padova, Bologna, Roma, Milano, Mestre, dove si esercitavano. Il battaglione di Mestre accolse Nazario Sauro che cadrà nelle mani degli austriaci e Pio Riego Gambini che finirà i suoi giorni eroicamente al Podgora nel luglio del 1915. Scoppiata la guerra, i battaglioni dei volontari si sciolsero e i loro componenti si arruolarono nell'esercito [illegible].

Quando nei primi giorni di offensiva, per mancanza di mezzi bellici e di ne[illegible] non si richiesero al soldato atti di valore ma addirittura l'intero sacrificio della vita senza discussioni e incertezze gli irredenti sentirono che nel sacrificio e nell'eroismo essi dovevano essere i primi ad attestare ai loro fratelli e compagni di battaglia la propria riconoscenza per la redenzione di Trieste e dell'Istria. Troppo lungo sarebbe citare gli atti di valore sul campo di quei nostri fratelli che sembrava [illegible] gareggiare [illegible] nel meritare medaglie [illegible]. Non per nulla Luigi Cadorna disse di avere lanciato le sue undici offensive sull'Isonzo per arrivare a Trieste. Il 3 novembre del 1918, nel giorno di San Giusto, la città martire vedrà sventolare libero e vittorioso il nostro tricolore, mentre la 3ª Armata comandata da Emanuele Filiberto Duca d'Aosta arriverà ai confini naturali d'Italia.

Dopo la lotta per l'irredentismo e le battaglie sui campi, a Versaglia furono messi in questione i nostri stessi confini che il presidente Wilson voleva porre all'Arsa. Nella pace di San Germano del settembre 1919 la spartizione del territorio a sud della Drava fu [illegible] da accordo [illegible] jugoslavo. Nello stesso mese D'Annunzio occupava Fiume e le assicurava la zona del Nevoso, tanto importante militarmente. Il Trattato di Rapallo fissava i confini alle Giulie e assegnava all'Italia anche le isole di Cherso e di Lussino, che pur [illegible] posizione nell'Alto Adriatico [illegible] divise da Fiume che doveva divenire uno stato libero con i territori ad oriente fino a Portorè e con l'isola di Veglia situata dinanzi agli stessi che erano assegnati alla Jugoslavia. La Dalmazia tranne Zara e Lagosta era abbandonata agli slavi con nostro grande danno militare e morale. Il governo italiano costringeva poi, nel Natale del 1920 Gabriele D'Annunzio a lasciare «la gemma del Quarnaro» che fu cosparsa di sangue fraterno. Ma nei primi mesi del 1921 era festeggiata ovunque l'annessione dell'italianissima Venezia Giulia dove Vittorio Emanuele III nel maggio del 1922 faceva la sua prima visita ufficiale. Nel 1923 si ebbe la nuova circoscrizione amministrativa con le province d'Istria e Pola, Trieste, Udine, Gorizia che fu aggregata alla provincia friulana [illegible] più tardi anch'essa [illegible]. Nel 1924 anche Fiume cessava di esistere come stato libero, poichè in seguito agli accordi di Roma stipulati con la Jugoslavia due terzi del territorio passarono all'Italia e il resto al Regno Serbo-Croato-Sloveno senza far [illegible] contrario a quanto nel 1918 la popolazione aveva plebiscitariamente votato.

Con una somma di vicende che si diramano dalle età più lontane, mantenendo costantemente di ogni evo e di ogni secolo tutto ciò che fu vita di una gente per perpetuarsi ancora vita di essa, questa nostra regione Giulia non poteva non restituire per me una grande e [illegible] scoperta. Dopo poco più di [illegible] anni dalla redenzione, tutto lo [illegible] il suo passato. Ora il ricordo non [illegible] che dolce e indimenticabile come quello di una leggenda udita da ragazzi. Ad esso sono legati i giuliani, gli [illegible], i fiumani, i dalmati [illegible] gli allogeni, [illegible] [illegible] sull'altra sponda dell'Adriatico [illegible] come nelle nostre campagne [illegible], ma gli *slavi*? E' vero che non [illegible] di trovare [illegible] gli *slavi* non li [illegible].

[illegible] Venezia Giulia [illegible] erano [illegible] ma il maggior numero vi fu importato nei secoli XV, XVI, XVII dalla repubblica di Venezia e dall'Austria per ripopolare l'Istria, dopo disastrose epidemie di peste e guerre [illegible]. Da parte di Venezia questa importazione fu obbligata [illegible] le fu possibile [illegible] forse perchè [illegible] di parti slavi, [illegible] nazionalizzati. Per restare nella [illegible] del termine si dovrebbe dir[illegible] popoli balcanici: albanesi, greci, [illegible] morlacchi, croati, tutti privi di spirito [illegible] attività commerciali e professionali che [illegible]. Tanto che si può dire [illegible] quella era la [illegible].

[illegible] anni prima del 1883, sotto il [illegible] Austria che se ne faceva uno strumento [illegible] acquistato coscienza [illegible] vano sostituirsi agli Italiani [illegible] in forte maggioranza, come si [illegible] direttamente alla vita politica come non faceva quello italiano. Certo che nonostante le intenzioni [illegible] slavi non potevano [illegible] la Venezia [illegible] vevano ben vive [illegible] dell'arte [illegible], dalla poesia [illegible] alla politica. Essi si trovavano poi dinanzi un popolo che in nulla era da meno di quello italiano per sensibilità e capacità. Il suo animo era aperto all'arte e alla poesia, dalle quali [illegible] non soltanto [illegible] per le proprie [illegible] la sua partecipazione agli spettacoli di arte lirica e folta la produzione poetica popolare, sia [illegible].

Il mio interesse per gli allogeni non [illegible] meno vivo [illegible] per i giuliani. Andai nei loro campi, entrai nelle loro case di sasso e costruite in luoghi elevati della campagna, mi intrattenni con loro a parlare delle colture, del bestiame, mi occupai della vita delle loro famiglie per quello che sarei stato utile. Insegnai la lingua nostra ai padri e ai figli con una soddisfazione dovuta al loro vivissimo desiderio di apprenderla, che mai più proverò. (Non nascondo che mi industriai con loro, affidando nelle loro mani qualche piccolo branco di pecore, qualche vitello, qualche mucca slava e svizzera da latte, qualche asino, per poi farli divenire comproprietari). Trovai in loro, sì della gente chiusa, ma bene orientata nella vita e negli affari con gli [illegible].

Parlavano bene il dialetto istriano e [illegible] anche perchè non avevano da contrapporre una loro storia diversa. Usavano della cittadinanza e chiedevano e ricevevano [illegible] ciò che veniva accordato ai giuliani.

(Continua)

Casimiro Fabbri

Direttore responsabile [illegible]
Tip. [illegible] Roma Via del Corso [illegible]
Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma

"SPIRITO DI CIVILTÀ" E "CIVILTÀ DELLO SPIRITO"

Continuazione dalla pag. 1

mrio, al cui confronto ogni avanzamento civile è contingenza e mezzo

La civiltà dello spirito è lo « spirito » della civiltà europea, quello che oggi gli europei dimissionari stanno avvilendo senza riflettere abbastanza che rinunziando ad esso, l'Europa non ha più alcun valore autentico per cui meriti essere maestra anche alla più primitiva tribù africana o asiatica; non ha più nulla per cui valga la pena di battersi. E così gli europei, inferiori ormai ad altri Paesi extraeuropei per potenza economica, militare e politica e nell'assoluta impossibilità (data la fine del colonialismo) di poterli anche [illegible]are, invece di assolvere la fun[illegible] ed arte[illegible] una cultura universale, rinunziano ad essa (si americanizzano o si russificano), avviliscono la civiltà dello spirito nello spirito di civiltà, vengono meno alla nuova missione che li attende: *imprimere, per loro e per gli altri, lo « spirito » della tradizione europea nello spirito di civiltà, in modo che, sulla base del progresso civile, si af[illegible] la civiltà dello spirito*. Solo così [illegible] perduto il ruolo di dominatore di tutti i continenti, potrebbe assolvere la funzione di *sapiens* « colto [illegible] l'uomo e dell'umano, di Dio e del [illegible] ed essere l'elemento primario di una nuova sintesi umana, di un momento ulteriore e veramente progressivo della storia dell'umanità, soltanto [illegible] una volta, *Graecia capta* [illegible] potrebbe conquistare il vincitore. Diversamente, il « ferro », assoluto padrone, conquisterà tutti e tutto, lo spi[illegible] di civiltà farà schiavo l'uomo, di ogni razza e clima, chiudendolo in un [illegible]uoso arsenale di tecnica, imprigionandolo nell'immensa rete del pro[illegible]

Lo spirito di civiltà è *posizione astratta* perchè unilaterale: guadagna la civiltà e perde lo spirito; perciò perde la stessa civiltà, che non ha più senso « umano », una volta che è essa il fine unico ed assoluto dell'uomo; la civiltà dello spirito è *posizione concreta*, perchè comprensiva dello spirito e della civiltà: della civiltà (progresso tecnico) come strumento o corpo dello spirito, che è il fine che si giova di quel mezzo per l'attuazione dei suoi fini non civili ma spirituali. E' evidente ancora che la civiltà dello spirito non è una soluzione, in quanto non conserva i termini del problema (la civiltà dello spirito, il progresso materiale e l'elevazione spirituale), ma ne sopprime uno, lo spirito, che resta assorbito nella civiltà, per cui egli non c'è più, ma c'è solo lo spirito di quest'ultima, che è la negazione dello spirito stesso; la civiltà dello spirito è una soluzione, anzi *la* soluzione, in quanto conserva i termini del problema, stabilisce tra loro un rapporto conveniente sulla base della gerarchia di valori. Non condanna nè respinge il progresso civile, ma non nega in esso le esigenze e i valori dello spirito; fa del primo la condizione dell'altro, in modo che, cessando lo spirito di civiltà, senza cessare la civiltà stessa, quest'ultima possa essere strumento dello spirito e così attuarsi la sintesi espressa dalla formula « civiltà dello spirito ». Pertanto, dal punto di vista umano e cristiano, non si tratta di condannare il progresso civile e di dargli la croce addosso con sterili recriminazioni, ma di favorirlo e, contemporaneamente, di assoggettarlo allo spirito, quale mezzo a fine. E' la soluzione del problema che l'attuale momento storico impone ad ogni uomo: avanzamento nel mondo, affinchè tutti abbiano una migliore condizione di vita materiale, senza però pagare tale miglioramento al carissimo prezzo della rinunzia alla vita spirituale, cioè alla *libertà* e dunque con la schiavitù totale.

Il problema, in fondo, è quello che è ogni uomo a se stesso, in quanto uomo: come realizzare l'equilibrio tra il corpo e lo spirito all'altezza dello spirito stesso in modo che egli sia *integralmente* uomo, cioè quella unità sostanziale di corpo e di spirito che effettivamente è. La *norma*, realizzatrice di tale equilibrio al suo livello *normale* e dunque integrale, non è il corpo e i suoi bisogni ma lo spirito e le sue esigenze, che sarebbero inefficaci (anzi non vi sarebbero affatto) se lo spirito non fosse pieno della presenza oggettiva dei valori, per i quali è valore. L'attuazione di quella norma è l'attuazione stessa dell'uomo nella interezza della sua natura corporea e spirituale, dato che l'uomo è unità di corpo e spirito, entrambi necessari alla sua vita nel mondo. Pertanto, se è vero che la norma realizzatrice dell'uomo non è il corpo e i suoi bisogni, ma lo spirito, è anche vero che, data l'unità di spirito e corpo, lo spirito non può ignorare il corpo e i suoi bisogni, dai quali è condizionato. Da qui la necessità di provvedere alle necessità del corpo e dunque di migliorare per ogni uomo le condizioni materiali di vita. Per conseguenza, dato che il corpo è necessario all'uomo per vivere in terra (anzi egli è corpo e spirito), è indispensabile anche promuovere ogni progresso civile; ma, dato che la norma dell'equilibrio corpo-spirito, è al livello di quest'ultimo, è altrettanto necessario che il corpo (e con esso il progresso materiale) sia sempre subordinato allo spirito, secondo l'ordine della stessa natura umana, per il quale il corpo è mezzo e lo spirito fine.

In altri termini, quello che si presenta come problema della società (equilibrio tra progresso civile e avanzamento spirituale) è innanzi tutto problema di ogni singolo uomo nei termini di problema del rapporto spirito corpo. Ora, come il corpo è strumento dello spirito (ed è da mantenere sano e da tenere da conto affinchè sia « buon strumento »), così il progresso civile (corpo della società) dev'essere strumento della « cultura », che è spirito. Non a torto Platone nella *Repubblica* dice che discorrere dello Stato o della società è sempre discorrere dell'uomo, in quanto lo Stato non è che un « uomo in grande »; e non c'è Stato, infatti, nè società senza uomini. Allora il problema che ci occupa, come ogni altro, va ricondotto all'uomo, al singolo, alla persona; e si pone sempre come problema dell'uomo e di quel che l'uomo è. Dunque è *problema metafisico* o della natura dell'uomo, dalla cui soluzione dipende quella di ogni altro problema sociale o politico che sia. Senza la soluzione se non estrinseca e fittizia. Non esiste il problema della « collettività » umana da risolvere « collettivisticamente », ma quello dell'uomo come persona, risolto il quale, si risolvono quelli della collettività.

Michele Federico Sciacca

(1) V. *Idea*, nn. 20 e 24

LO SVILUPPO DELLA PROSA ITALIANA

da Guittone al Sacchetti

II

Dopo le osservazioni sul *Convivio* di Dante [illegible] sulla lingua del *Trecentonovelle* [illegible] Sacchetti sembrano riportarsi [illegible] e agli [illegible]tamenti da lui tentati nella prosa [illegible] De fatto non si sono abbastanza messe in rilievo le relazioni esistenti, sia per la prosa che per i versi, tra il Sacchetti e il maestro aretino di un secolo almeno più vecchio di lui e che egli dice di conoscere. Anche Guittone del resto, vien fuori dalle pagine di Schiaffini (e ora da quelle di Segre), come un moralista in vena di sottigliezze sulistiche: anche Guittone cerca mediatamente una prosa d'arte, cioè una specie di prosa poeticheggiante; solo che in Sacchetti, a differenza di Guittone, si avverte — come dice Segre — un ben diverso stadio di grammaticalizzazione, ossia — come ho scritto già io stesso — « un procedimento inventivo... più vario e complesso che si traduce in una ordinata e minuta cura di particolari distesa su una scala più vasta, cioè nella creazione di ritmi più larghi e di pause più dilettose; in altri termini, in una scrittura più *aperta*, che respira già le aure dell'incipiente umanesimo ».

Il capitolo sul *Novellino* che ancora manca alla ideale storia della prosa italiana delle origini del nostro Segre, avrebbe certo dimostrato che quelli di Guittone e di Sacchetti non sono tentativi isolati, perchè si muovono nella [illegible] delle arti poetiche medioevali, e specialmente della *Poetica* di Goffredo di Vinsauf, e avrebbe forse contribuito a tracciare un altro tema della storia della prosa: quello dello svolgimento della prosa *mediocre* accanto alla prosa *aulica* dei grandi scrittori delle origini. Ma tralasciamo per un momento questa indagine che, sulla traccia del Segre, può essere sviluppata altrove, e veniamo al « *caso Sacchetti* ». Il Sacchetti da un ventennio circa a questa parte, e soprattutto dal 1943 ad oggi, è diventato un piacevolissimo *caso* della critica letteraria, come ha fatto toccare con mano in questi giorni Aldo Borlenghi. Di Manzoni si discettò a lungo se fosse *poeta an orator*, e finalmente in punto di morte il Croce riconobbe (e fu forse l'unica conversione per lui) che era veramente un poeta. Di Sacchetti si vuol sapere se è un moralista da cui a tratti sboccia il poeta, (salvo poi — data la breve lena — a ricondursi subito alla sua piattaforma morale o se è un letterato che perseguendo tenacemente un suo lineare svolgimento tecnico, conclude la sua parabola di scrittore moraleggiando. E' assodata una certa *mediocritas*, caratteristica dell'esperienza umana ed artistica sacchettiana, per cui egli si muove entro certi limiti e, per così dire, su un piano diverso e parallelo a quello della poesia propriamente d'arte (del Boccaccio, tanto per intenderci). Secondo il Borlenghi non sarebbe possibile una unità lirica del *Trecentonovelle*, e il merito della critica posteriore a certe mie ricerche sarebbe appunto quello di aver dimostrato insostenibile quella unità di moralista e poeta che mi ero sforzato di vedere come [illegible] nel tempo (la « goticità » del Sacchetti, per così dire) e avevo cercato di tenere come punto fermo della mia indagine critica. La sola unità possibile nel Sacchetti secondo Borlenghi, sarebbe l'unità del moralista proposta dal Russo, « ma sia pure in una maniera indiretta, come il rapporto di un contributo originale contro i caratteri d'una tradizione costituita », il che in verità finisce col ricondurci a quella « goticità » sacchettiana a cui ho accennato dapprima. Ora Segre, che non poteva conoscere Borlenghi, il cui saggio è apparso dopo il suo su *Letterature moderne*, vede il medesimo problema da un altro punto di vista; il *suo* punto di vista, quello della sintassi del periodo, che già conosciamo. A forza di documentarsi sulla vasta letteratura [illegible] si sia adattato all'impostazione ormai tradizionale del problema sacchettiano. Al Segre pare che il fascino dell'autore del *Trecentonovelle* consista proprio in quella sincerità morale che *senza saperlo* (si noti!) egli valica per entrare nei territori della poesia: conta anche questo suo « valicare », la giustapposizione dell'intento etico all'attuazione poetica. La moralità è — come per Russo — punto di partenza e punto di arrivo; nel mezzo ci sta altro, e la moralità appare solo all'orizzonte. Per i suoi intenti « linguistici » insomma, il Segre è indotto a tenere distinti nei suoi riflessi relativi al linguaggio, i due poli estremi della personalità sacchettiana (« lo scrittore meditativo e moraleggiante che fa con sincerità ed impegno le sue prove » e « lo spigliato narratore di piacevoli beffe e ritrattista della società borghese del suo tempo »), e ciò al fine anche di sottolineare un « caso esemplare di duplicità stilistica ». Quando il Sacchetti — egli dice — s'abbandona alla libera ispirazione narrativa, cola « la sintassi riproduce con estrema facilità l'animo divertito dello scrittore e la sua spensierata dedizione alla materia »; laddove « quando subentra la riflessione per porre le premesse e dare l'avvio al racconto o per giudicarlo e conferirgli una più ampia validità, lo sforzo di disciplinare strutturalmente gli elementi del discorso fallisce, e il contorno della formulazione sintattica non coincide più con quello del contenuto spirituale. Di qui una instabilità di equilibrio, che a volte si fissa in una *definitiva frattura* e a volte ha casi in cui una delle due tendenze si impone sull'altra ». Segre non sembra, a mio modo di vedere, rendersi conto del pericolo a cui si può andare incontro distinguendo, sia pure per necessità didattiche, una vena genuina del Sacchetti (e quindi una genuina vena stilistica: II parte del suo saggio) da una extra-artistica (I parte). Proprio le sue pagine guittoniane con i rimandi al *Novellino* e al *Trecentonovelle* avevano chiaramente fatto intendere — *e converso* — che il Sacchetti si muove nell'orbita di una tradizione letteraria *mediocre* e che perciò le sue esperienze di adattamento della tecnica poetico-musicale alla prosa non sono un trasferimento puramente incoscio.

(*Continua*)

Ettore Li Gotti

VENEZIA GIULIA
ROMANA, VENEZIANA E ITALIANA

V

Egualmente ricordevoli sono i giornali e i periodici che uscirono per le stesse finalità. Il primo giornale giuliano è la « Gazzetta di Venezia » (1700), sostituito dopo la caduta di San Marco dall'« Osservatore Triestino ». Il primo giornale stampato in Istria è il « Foglio Periodico Istriano » uscito l'11 settembre 18[illegible]. Per tutto il secolo vari giornali, periodici e [illegible] si susseguirono. [illegible] la « [illegible] » diretto da Marco [illegible] [illegible] giornalista [illegible] dove fece un centro di vita politica, amministrativa e culturale. Il [illegible] nel foglio del primo numero che [illegible] giornale [illegible] [illegible] della verità della giustizia e della [illegible] cultura nostra e [illegible] [illegible] fino al 1861 [illegible] collaboratori i più [illegible] [illegible] negli altri [illegible] che lo avevano preceduto. *L'Istria* era [illegible] in balìa [illegible] [illegible] o quanto meno per [illegible] [illegible] Nel [illegible] di commiato del [illegible] numero il direttore esprime [illegible] con gli slavi che dimostrano come gli istriani non avessero preconcetti verso di loro, quando non pretendevano quello che non [illegible] [illegible] quell'onesto linguaggio, [illegible] più in una lotta sorda che sfo[illegible] in [illegible] provinciali di Gorizia e dell'Istria [illegible] consiglio e dieta di Trieste [illegible] organizzazioni sempre più estese.

I giuliani sollevavano i loro cuori seguendo l'impresa libica e alle note del[illegible] Tripoli [illegible] sulle loro piazze [illegible] i giovani, in parte di idee [illegible], ma stretti dall'amore di patria come Scipio Slataper, Ruggero Timeus [illegible], Pio Riego Gambini e tanti [illegible] nazionale si [illegible]. Quando nel 1914 si ebbe [illegible] che l'Italia sarebbe intervenuta [illegible], giacchè i giuliani [illegible] arruolarsi con i [illegible] [illegible] diserzioni dell'esercito austro-ungarico e le prime fughe che si moltiplicarono nell'inverno [illegible] Difficile e incerto era l'eso[illegible] gli istriani, sia per la grande [illegible] sia per la mancanza di uffici che facilitassero con documenti il passaggio oltre il Judrio. Eppure non vi fu cittadina o borgata dell'Istria che non avesse mandato un suo figlio a ingrossare le file dei futuri volontari. Poichè non era ammesso il loro arruolamento nell'esercito regolare, si costituirono vari battaglioni di irredenti a Padova, Bologna, Roma, Milano, Mestre, dove si esercitavano. Il battaglione di Mestre accolse Nazario Sauro che cadrà nelle mani degli austriaci e Pio Riego Gambini che finirà i suoi giorni eroicamente al Podgora nel luglio del 1915. Scoppiata la guerra i battaglioni dei volontari si sciolsero e i loro componenti si arruoleranno nell'esercito regolare.

Quando nei primi giorni di offensiva, per mancanza di mezzi bellici e di aerei non si richiesero al soldato atti di [illegible] ma addirittura l'intero sacrificio della vita senza discussioni e incertezze, gli irredenti sentirono che nel sacrificio e nell'eroismo essi dovevano essere i primi ad attestare ai loro fratelli e compagni di battaglia la propria riconoscenza per la redenzione di Trieste e dell'Istria. Troppo lungo sarebbe citare gli atti di valore sul campo di quei nostri fratelli che sembrava [illegible] gareggiare le loro città e i loro paesi nel meritare [illegible]. Non per nulla [illegible] di avere lanciato le sue undici offensive sull'Isonzo per arrivare a Trieste. Il 3 novembre del 1918, nel giorno di San Giusto, la città martire vedrà sventolare libero e vittorioso il nostro tricolore, mentre la 3ª Armata comandata da Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, arriverà ai confini naturali d'Italia.

Dopo la lotta per l'irredentismo e le battaglie sui campi, a Versaglia furono messi in questione i nostri stessi confini che il presidente Wilson voleva porre all'Arsa. Nella pace di San Germano del settembre 1919 la spartizione del territorio a sud della Drava fu lasciato da decidere con un accordo italo jugoslavo. Nello stesso mese D'Annunzio occupava Fiume e le assicurava la zona del Nevoso, tanto importante militarmente. Il Trattato di Rapallo [illegible] va i confini alle G[illegible] [illegible] all'Italia anche le isole di Cherso e di Lussino, che pur ricevendo una discreta posizione nell'Alto Adriatico restavano divise da Fiume, che doveva divenire uno stato libero con i territori ad oriente fino a Portorè e con l'isola di Veglia, situata dinanzi agli stessi che erano assegnati alla Jugoslavia. La Dalmazia tranne Zara e Lagosta era abbandonata agli slavi con nostro grande danno militare e morale. Il governo italiano costringeva poi, nel Natale del 1920, Gabriele D'Annunzio a lasciare « la gemma del Quarnaro » che fu cosparsa di sangue fraterno. Ma nei primi mesi del 1921 era festeggiata ovunque l'annessione dell'italianissima Venezia Giulia dove Vittorio Emanuele III nel maggio del 1922 faceva la sua prima visita ufficiale. Nel 1923 si ebbe la nuova circoscrizione amministrativa con le province d'Istria e Pola, Trieste, Udine. Gorizia che fu aggregata alla provincia friulana diverrà più tardi [illegible] Nel 1924 anche Fiume [illegible] di [illegible] libero [illegible] in seguito agli accordi di Roma [illegible] con la Jugoslavia due terzi del territorio passarono all'Italia e il resto al Regno Serbo-Croato-Sloveno, senza far [illegible] in contrario a quanto nel 1918 la popolazione aveva plebiscitariamente voluto.

Con una somma di vicende che si diramano dalle età più lontane, mantenendo costantemente di ogni evo e di ogni secolo tutto ciò che fu vita di una gente per perpetuarsi ancora vita di essa, questa nostra regione Giulia non poteva non costituire per me una grande e sorprendente scoperta. Dopo poco più di [illegible] anni dalla redenzione tutte le [illegible] [illegible] ne avevo [illegible] [illegible] una legge già unita [illegible] Vi [illegible] i giuliani [illegible] i fiumani, i dalmati [illegible] anche altri gli [illegible] slavi. Come potevo mai pensare, io delle vecchie regioni, che sbarcavano sull'altra sponda dell'Adriatico non c'erano come nelle nostre campagne i contadini, ma gli slavi? E' vero che non sognavo di trovare nemmeno degli italiani più e meglio di me, però una volta che avevo abbracciato con il cuore la striscia di costa dell'Istria gli slavi non li potevo immaginare.

[illegible] Venezia Giulia [illegible] fin dal VII secolo, ma il maggior numero vi fu importato nei secoli XV, XVI, XVII dalla repubblica di Venezia e dall'Austria per ripopolare l'Istria dopo [illegible] epidemie di peste e guerre [illegible] Venezia [illegible] importazione fu obbligatoria, poichè non le fu possibile trasferire italiani, forse perchè ben sapevano che colà c'era di peggio che nelle proprie provincie. Sla[illegible] è un nome troppo generico e [illegible], per il fatto che nè in quei tempi in quelli più vicini a noi si poteva [illegible] cioè veramente [illegible] Per restare [illegible] proprie[illegible] del termine si dovrebbe dire di popoli balcanici: albanesi, greci, rumeni, morlacchi, croati, tutti privi di spirito di nazionalità. Infatti non sono perchè nella Venezia Giulia mai così [illegible] perchè [illegible] do questi cosidetti slavi, per [illegible] fortunate o per valore d'ingegno riuscivano a liberarsi dalla servitù della terra e raggiungevano attività commerciali e professionali [illegible]

[illegible] naturale [illegible]

Sono alcuni [illegible] del 1883, sotto il pungolo dell'Austria che se ne faceva [illegible] strumento [illegible] questo coscienza [illegible]

[illegible]

[illegible] della letteratura [illegible] alla filosofia, alla filologia [illegible] linguistica, alla politica [illegible] poi dinanzi un popolo che in [illegible] da meno di quello italiano per [illegible] Larga [illegible]

Il mio interesse per gli allogeni non fu seguito meno vivo di quello per i giuliani. Andai nei loro campi, entrai nelle loro case di sasso e costruite in [illegible] elevati della campagna, mi intrattenni con loro a parlare delle culture, del bestiame, mi occupai della vita delle loro famiglie per quello che sarei stato utile. Insegnai la lingua nostra ai padri e ai figli con una soddisfazione dovuta al loro vivissimo desiderio di apprendere, che mai più provai [illegible] industriai [illegible] nelle loro mani qualche piccolo branco di pecore, qualche vitello, qualche mucca slava e svizzera da latte, qualche asino, per poi far [illegible] Trovai in loro, sì della gente chiusa, ma bene orientata nella vita e negli affari con gli istriani.

Parlavano bene il dialetto istriano e non disprezzavano mai l'Italia anche perchè non avevano da contrapporvi una loro patria diversa. Usavano della cittadinanza e chiedevano e ricevevano tutto ciò che veniva accordato ai giuliani.

(*Continua*)

Casimiro Fabbri

Direttore responsabile [illegible]

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 12 - Telefono 60-627

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. [illegible] - ROMA, [illegible] LUGLIO [illegible]

Abbonamento annuo L. [illegible]
Estero il doppio
Conto corrente postale 1/[illegible]

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento [illegible] - Telefono [illegible]

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LE VERE CAUSE
DELLA TRAGEDIA DI TIBERIO GRACCO

Molti studiosi continuano tuttora a pensare ed a sostenere che la fine tragica di Tiberio Gracco dipese direttamente dalla sua riforma agraria, di recupero delle terre demaniali occupate con eccesso dai ricchi, per farne lotti per i nullatenenti; riforma che avrebbe provocata la reazione cruenta di quei gruppi di ottimati, che se ne sentivano più danneggiati. Ma se la riforma agraria fu ancora parzialmente ostacolata, ne la sua esecuzione negli anni successivi la legge stessa di Tiberio restò operante anche dopo la sua morte senza alcuna revoca da parte del governo Senatorio. La commissione triumvirale [illegible] della esecuzione del recupero [illegible] pubblico e [illegible] distribuzione dei lotti divenuti disponibili, continuò ad esistere ed a funzionare, completata colla nomina, al posto dello scomparso, del suocero di suo fratello, P. Licinio Crasso; e costui, insieme col grande giureconsulto P. Muzio Scevola che anch'egli aveva patrocinato la riforma, continuò ad essere uno degli elementi più autorevoli del Senato. Poichè questi due, insieme cogli allora già morti Appio Claudio Pulcher e C. Cecilio Metello Macedonico, avevano costituito quel gruppo fondamentale di Senatori di tendenza riformista che secondo Cicerone e Plutarco erano stati i veri ispiratori e propulsori della legge agraria di Tiberio Gracco, e i suoi sostenitori autorevoli durante le prime avvisaglie. I consoli [illegible] P. Popilio Lenate e P. Rupilio — [illegible] — agirono ancora come conditori della riforma agraria. [illegible] occupato di questioni agrarie come pretore [illegible] trasformando in terre arate vaste zone di pascolo dell'Italia Meridionale —, agirono ancora come conditori della riforma agraria. Di [illegible] ed i palazzi pubblici, che dovevano servire come luogo di convegno per gli aggiudicatari dei nuovi lotti in Lucania [illegible] secondo dopo di aver terminata la guerra servile in Sicilia [illegible] tutti i provvedimenti atti a porre un riparo alle condizioni agrarie, create dal latifondo nell'Isola, che aveva provocato la rivolta degli schiavi, coadiuvati dai nullatenenti rurali. In quello stesso anno, 132, il triumviro *agris dandis adsignandis*, Crasso, fece una nuova ripartizione di terre in Lucania, a cui seguirono altre in quel di Pesaro, il che non diminuì affatto il suo prestigio, se nel 131 divenne console, e anche Pontefice Massimo.

[illegible] della tragedia di [illegible] in qualche campo, anche più grave e più scottante di quello prevalentemente economico e preliminare della distribuzione agraria. Ma per affrontare adeguatamente il problema, dobbiamo rifarci un po' da lontano.

•

Fino al principio del III sec. av. Cristo, ossia finchè il campo d'azione della conquista Romana fu limitato ad un raggio di qualche centinaio di chilometri dall'Urbe, il potere esecutivo era nelle mani dei magistrati, i quali proponevano le deliberazioni fondamentali al voto dei comizi, comprendenti tutta la popolazione; mentre i plebei, distinti dagli altri, tenevano anche delle adunanze a parte, presiedute da propri magistrati privati, i tribuni della plebe, le cui decisioni, o plebisciti, erano riuscite ad imporsi come leggi per tutti i cittadini. Il Senato, di compagine aristocratica, era ancora un semplice organo consultivo, convocato a volontà dei magistrati, che ne potevano accettare, o meno, le suggestioni.

Ma poi, la diuturnità di guerre lontane, impegnanti contemporaneamente i due consoli, aveva sciolto il legame tra questi e i loro consulenti, sicchè i consoli potevano e dovevano spesso agire senza il parere dei Senatori, mentre questi ultimi, sempre presenti in Roma, ed in occasioni di affrontare e risolvere di urgenza le questioni più delicate e tecniche divenuti ormai una chiusa casta oligarchica, si arrogarono decisamente tutte le attribuzioni di organo propulsore dello Stato, ergendosi gradualmente a detentori dei sommi poteri. E ciò fu parallelo anche alla desautorazione delle assemblee popolari: in quanto quella generale di tutti i cittadini, era sempre di difficilissima convocazione con frequenza e sollecitudine perchè gran parte dei votanti viveva disseminata nelle lontane zone conquistate, ed ai comizi potevano di norma partecipare solo le genti di Roma stessa e dei territori più vicini, mentre i magistrati che dovevano presiederle, e proporre i soggetti di votazione, di rado erano presenti. Quanto alle assemblee della plebe non corrispondevano più all'antica loro compagine ne godevano di quella sicura come un tempo, perchè [illegible] la eleggibilità alle cariche pubbliche non si [illegible] altrimenti [illegible] comune [illegible] e i tribuni stessi della plebe [illegible] di classe, si erano trasformati in magistrati statali, occupanti un posto nel *cursus honorum*, e, imborghesiti e in parte asserviti al Senato, avevano, di norma, perduta la loro caratteristica rivoluzionaria antigovernativa e la loro dedizione ai problemi del popolo. Livio sostiene che fin dal [illegible] essi erano divenuti «mancipia nobilium», e di fatto era ormai facile per il Senato di assicurarsi che ogni anno partecipasse a quel collegio decemvirale almeno un giovane nobile o comunque pronto a [illegible] al popolo [illegible] gradite dal governo a [illegible] diconti a quei magistrati uscenti che il Senato voleva colpire, e ad opporre il veto ad ogni proposta sgradita per gli ottimati.

I [illegible] ma [illegible] in qualche periodo di [illegible] resistenza voleva manifestarsi con una politica egoistica in parte singolarmente sorda e insensibile ai più gravi e vitali problemi aperti, riguardanti le altre classi, e le genti entrate per amore o per forza, nell'orbita di Roma, problemi riducibili a quattro fondamentali: dei nullatenenti, dei cavalieri, dei soci italici, e dei provinciali. I nullatenenti erano in aumento per l'immiserimento dei piccoli proprietari rurali, dovuto alle guerre, all'estendersi dei latifondi e alla concorrenza schiavile.

(Continua)

Luigi Pareti

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

INCORONAZIONE

L'incoronazione della regina Elisabetta trovò per molti e molti giorni le pagine di tutti i giornali, di tutte le riviste, di tutti i rotocalchi, pronte ad accogliere qualsiasi virgola della cerimonia. Avrei voluto ritagliare, incollare e ordinare in un bell'album tutta quella fioritura di cronaca e di fantasia e offrirla a Giacomo Leopardi, perchè, a leggerla, mutasse opinione sulle incoronazioni. Intorno ad esse aveva scritto questo: «Le feste che si chiamano d'inco[illegible] nazionali, nè utili a nulla. Non sono materialmente popolari, perchè per lo più non si stendono fuor delle corti o almeno fuor delle capitali, si limitano a cerimonie di etichetta, non hanno niente di vivo, di entusiastico, ecc. Non sono spiritualmente popolari, cioè nazionali perchè la festa di un principe non è festa della nazione, la quale o non si cura di lui o probabilmente l'odia o l'invidia o lo biasima in cento mila cose o per lo meno è del tutto indifferente sul suo conto e quasi estranea al suo principe o ai suoi subalterni». E incalza con altre ragioni, per concludere che tali feste «affogano l'entusiasmo» del popolo. Ed invece noi abbiam visto il popolo, letteralmente affogato nell'entusiasmo, sottoporsi a privazioni, a pigiature, ad incomodi, che non potrebbero chiamarsi altrimenti se non pazzie.

I fatti sono i fatti, e le idee di Leopardi sono contradette da quelli recentissimi. A meno che non si tenesse per buona una ragione da lui addotta, quando afferma che il senso della libertà «forma la più necessaria parte di una festa nazionale». Ma allora dovremmo ammettere che con l'incoronazione si celebra la festa della libertà defunta.

L'OROSCOPO

Consiglierei agli artisti, ai filosofi, e in genere a chiunque frequenti la cultura, di leggere almeno una volta al mese, quel capitolo X della vita di Domiziano, in cui Svetonio allinea una serie di fatti, per toglierci dall'impaccio di sapere se quel calvo Cesare fosse più cupido o più crudele. Fu più crudele. Quando infatti un principe o un dittatore se la piglia con gli uomini che maneggiano lo stilo o il pennello, questo fa per pura crudeltà. Che cosa, infatti, di beni, di case, di terreni, di denaro potrebbe confiscare a quella [illegible]

[illegible] banditi i filosofi da Roma e dall'Italia.

Siano crocifissi i librai che han co[illegible] la storia di Hermogene di Tarso.

E gli spiritosi si ricordino, Aelius La[illegible]

E i filologi pensino a Mettius Pompo[illegible] Tito Livio, ebbe la fine che [illegible]

E gli scrittori di teatro non dimentichino Helvidius, fatto perire per una incerta allusione in un epilogo comico.

Più triste di tutte, la sorte di quel giovanetto, che allievo del pantomimo Paris, troppo aveva imparato da costui sì da imitarlo perfettamente, facendo così rivivere l'odiato istrione, prima adorato e poi spedito ad adorare.

Altre e più mirifiche imprese sono ricordate in quel capitolo X. Se lo rileggano soprattutto coloro che aspettano il tecnico della felicità e della giustizia.

ETIMOLOGIA ESTIVA

C'è un sostantivo, orma, e c'è un verbo ormare. Che cosa significhino l'uno e l'altro, tutti sanno. Impronte del piede, pedata, dicono i testi, anche se «dare una pedata» è locuzione intelligibile, laddove «dare un'orma» non ha usi legittimi. Ormare, com'è ovvio, significa seguire le orme e in certi casi le pedate.

Quale il ceppo di queste parole? Il latino popolare ci dà osmare, che significa «fiutare»; il greco ha offerto quasi bell'e pronto il calco. Così dunque orma, odore, fiuto, sono consanguinei.

Ma come un'orma può essere odorante?

Come una pedata può essere fiutabile?

In estate c'è una miseria, cui van soggette le più pulite estremità, ma in inverno? Debbo quindi pensare che il genio della lingua abbia generato queste parole nei mesi estivi, perchè non ci sarebbe nessuna scusante che le orme dei [illegible] segno di sè nel crudo gennaio, o nel bianco febbraio o nel tremante marzo?

Varius

Aspetti dell'autobiografia

Memorie a scopo privato

La maggioranza assoluta degli autobiografi ha giustificato la fatica memoriale con un atto di carità verso il prossimo più o meno immediato: istruzione, relazione, ammaestramento. Le memorie verrebbero scritte insomma *per gli altri*. Ben pochi hanno, viceversa, francamente confessato di scrivere per proprio uso e consumo, per vantaggio o capriccio personale, insomma *per sè*.

La cosa fa veramente spicco, e val la pena di annotarla, contrastando nettamente con l'untuosa e uggiosa (nè sappiamo quanto sincera) giustificazione pedagogica dei più.

Un esempio lo dà il Cardinale Guido Bentivoglio: «[illegible] altri, con l'opere mie pubbliche di già più volte uscite alla stampa, ho deliberato ora di scriver *solo a me stesso*, con raccogliere in forma privata diverse particolari memorie del tempo mio e sopra cose mie proprie, che possano di nuovo render viva e presente, per così dire, la morta mia vita passata». Nessuna intenzione didattica, dunque, ma privatissimo impegno, «essendo il mio fine, come ho detto, di scrivere *solamente a me stesso*».

Per il gusto di rivivere la propria vita — cioè sempre, comunque, per un soddisfacimento tutto intimo —, si dà all'autobiografia il Lamartine. «Penser [illegible] souvenir, c'est revivre; voilà pourquoi je me décide enfin à écrire mes mémoires. Je ne le fais point par orgueil, comme G. G. Rousseau, ce fou [illegible], je ne le fais point par humilité, comme Saint Augustin, ce fou du ciel» (*Mémoires inédits*). Lo fa, come ha detto, per concedere a se stesso il piacere di ricalcare le proprie orme, di rivivere il tempo trascorso.

E perchè scrive le sue memorie Francesco Filos, patriota trentino (1772-1864)? «Per il piacere così naturale ai vecchi di rammentare il proprio passato e [illegible] vecchiaia con le liete rimembranze della giovinezza». Ma c'è chi va più in là, per lo meno in disinvoltura e autonomia.

Ha la franchezza, Angelo Brofferio, [illegible] subito che, se scriverà [illegible] perchè tenga a [illegible] di sè, giacchè non si darebbe tanta pena pel suo prossimo, nè brama affatto riprodursi oltre il sepolcro nella memoria dei nascituri. Allora, perchè ne scrive? Perchè? Oh Dio, gli è facile e difficile dirlo. Perchè non ne può far di meno, ecco tutto, perchè [illegible] gli ventila il cuore, perchè ha [illegible] d'aria e di luce, [illegible] per lui non esistono più fuorchè nelle amabili ricreazioni della mente. «Scrivo perchè nello stesso modo che il baco da seta non [illegible] in cui si seppellisce, e la farfalla deve per suprema fatalità accostarsi al lume della candela a cui si abbrucia viva, io, povero operaio dell'intelligenza [illegible] il consumarmi». [illegible] udita mai più onesta e coraggiosa [illegible]

Scrive perchè è fatto di carta prima che d'argilla. Ma è parlar chiaro, degno d'artista autentico. E' dunque non vuole apparecchiare trappole ai lettori, non vuole prendere obblighi o cautele; anzi, ci prega di non guardarlo come eroe da monumento, bensì come un modesto bipede che ha trovato due palmi di terra, per adagiarvisi sopra una mezz'ora e scavarvi bel bello una fossa di tre metri poco diversa dalla vostra.

Anche per sè, scrive Giorgio Tyrrell la sua *Storia di una vita mediocre*. E solo per suo personale vantaggio che ha vagheggiato di passare in rassegna quella che il Curato d'Ars chiamò «ma pauvre vie»... Si vive in genere, vertiginosamente, non si trova mai il tempo di coricarsi tranquillamente, come le vacche nei prati, e di ruminare a [illegible] a poco ciò che s'è ingoiato in fretta. [illegible] dunque, ritornare pacatamente sulla sua giornata vissuta, benchè — si affretta ad avvertirlo — si tratti di una vita quasi scevra d'incidenti importanti. (Vero è che, dice egli stesso, non le grandi cose, ma le piccole, riescono istruttive; non solo contano le piante esotiche di serra, ma anche le erbacce e le ortiche. Paventa, Tyrrell, un solo pericolo: quello di illudere se stesso, di posare, o di portare nella descrizione di sè (ma che male ci sarebbe?) certe sue proprie vedute, che funzionino come principio di selezione. Ma poichè si chiama Giorgio Tyrrell, che è lo spirito zelatissimo che tutti sanno (non il lepido Gottifredo Ferrari), trarrà da codesto impegno la occasione di analizzarsi, di esaminarsi con imparzialità e obbiettività, anzi con disgusto, e sequela, appunto, di terminare con una tal quale curiosità, per conoscersi meglio.

•

«Conoscersi attraverso le memorie. Ah, che qui si tocca un punto delicato. Son parecchi, gli autobiografi, a pensare [illegible] Ragionano: c'è una persona al mondo che conosco a perfezione per averla seguita tanti anni: me stesso; le mie memorie [illegible] di questa conoscenza piena e sicura [illegible] documento coi miei ricordi. Vi cade perfino Alfieri: «Di qual uomo si può egli meglio e più dottamente parlare che di se stesso? quale altro ci [illegible] egli venuto fatto di maggiormente studiare? di più addentro conoscere? di più esattamente pesare? essendo, per così dire, nelle più intime di lui viscere vissuto tanti anni?»

Ugualmente, Duclos raduna le sue memorie per «me rendre [illegible] de ma conduite»; come Lina Cavalieri detta le sue «per il bisogno di ricostruire di fronte a me stessa la vita».

[illegible] per il solo fatto che si è nelle più intime viscere di sè vissuto tanti anni? O quanto commovente invece, lo sfogo di Renan, [illegible] «Io non conosco me stesso ed è ciò che qualche volta mi desola la notte se vi rifletto». Gli fa eco Monsieur Bevle, quando, messosi a sedere sui gradini d'una vecchia chiesa [illegible] «Io [illegible] per a [illegible] cinquant'anni, sarebbe ormai tempo di conoscermi. Cosa sono stato, cosa sono io? In verità [illegible] imbarazzante il dirlo.

E quanto all'ultimo [illegible] ricordi allo scopo di cercare [illegible] chiarirsi meglio — «in chiarezza di sè» — frusta nella sua memoria anche il D'Annunzio delle [illegible] signori alle tra[illegible] privi o chiarirvi [illegible] ricordi? trarre conclusio[illegible] da elementi così [illegible] roba così enigmatica su pareti così malfide su una scorta così fioca su un seguito così inafferrabile e sconcerta[illegible] rirsi meglio di cacciarsi in più [illegible] grovigli? Cautela, signori, al fine di [illegible]

•

[illegible] a beneficio di me, a sollievo di me, a [illegible] rezza di me, a sfogo di me, e perfezione o salvezza di me. Gli altri [illegible] prossimo, i posteri diventano davvero estranei, lontani, superflui. A se stesso si può fornire una sufficiente spiegazione e anche si può non offrirne alcuna. Il libro di memorie non è che un ulteriore, autonomo, atto di vita o di fin di vita.

Rodolfo de Mattei

● Il saggio sull'Alfieri, di Mario Fubini pubblicato la prima volta nel 1937 riappare ora in una seconda edizione riveduta: *Vittorio Alfieri, il pensiero e la tragedia* (ed. Sansoni).

● Nuove opere di Pirandello sono già state pubblicate in quattro volumi della Biblioteca Moderna Mondadori: *Liolà* e *Così è se vi pare*; *Vestire gli ignudi* e *L'uomo dal fiore in bocca*; [illegible] d'autore e *Enrico IV*; [illegible] *La favola del figlio cambiato* e *I giganti della montagna*.

● Due commedie di Plauto appaiono in un volume della Biblioteca Moderna Mondadori, nella versione di Ettore Ripamonti col testo a fronte, introduzione e note: *Il militare borioso* («Miles Gloriosus») e *La pignatta* («Aulularia»).

● Al VI Congresso Internazionale degli Editori tenutosi a Parigi, parteciparono i seguenti delegati italiani: L. Riccardi, T. Astarita, M. Gromo, C. Fanti, R. Tumminelli.

Interpretazioni e opinioni

AMORE DELLA VITA

nell'opera di Pablo Picasso

L'opera di Pablo Picasso propone un'esperienza di carattere insolito. Essa non soltanto mette davanti all'osservatore delle opere d'arte, ma lo sollecita a una vigorosa presa di contatto con la vita di oggi.

Pochi artisti quanto Picasso, e con tanta forza di partecipazione umana, [illegible] apparsi investiti del valore della [illegible] di fronte ai loro contemporanei [illegible] il senso della contemporaneità, dell'immediatezza, supera nell'opera [illegible] suggestione o l'evidenza [illegible] come [illegible] e presi da tanti [illegible] storia dell'arte parole [illegible] dimenticato [illegible] senza nessuna [illegible] in obbedienza a un discorso interno svolto [illegible] ragioni stilistiche del momento in cui operava. Prova ne sia che questi imprestiti non hanno mai avuto nella sua opera un sapore filologico (come accade per [illegible] pio di trovare nell'ultimo Strawinsky) [illegible] hanno servito allo stesso modo che egli si serve per le sue sculture di oggetti trovati per caso — un manubrio di bicicletta, un sellino, un giocattolo per ragazzi, una «forma» qualsiasi — che egli proietta nella sua visione [illegible] istantaneamente.

Ma in che consiste questa visione che, sebbene altri artisti siano stati partecipi delle sue invenzioni, mette proprio Picasso al centro di quello che dell'arte contemporanea è il problema [illegible] elementare e appassionante? Il la[voro] di Picasso ha proceduto nella ricerca di forme inusitate assumendo a volte l'aspetto di un atto di pazzia e di sovvertimento. Se infatti nelle opere cubiste, a cominciare dalle *Demoiselles d'Avignon* del 1907, era ancora ravvisabile un cézanniano senso di definizione [illegible] nale, nulla più soccorre a sostenere alcune opere, eseguite specialmente tra il '26 e il '44 su un piano di [illegible] tudine contemplativa.

Non c'è da stupirsi che di un'opera d'arte venga fatto di chiedere oggi «il significato». Non c'è da stupirsi che oggi non ci si possa sempre contentare di guardare un quadro e di apprezzarlo o non apprezzarlo. Non è soltanto l'aspetto del quadro che impone un modo di guardare diverso. E l'anima contemporanea che domanda di credere in qualcosa di più che in delle [illegible] apparenze. Nella storia dell'arte moderna, di tale esigenza maggiore e più approfondita si rese interprete Cézanne, che cercò di portare la forma ad un'assolutezza più realistica. E se ne rese conto Van Gogh, che cercò di caricare il colore di significati sovrumani. Da quei due punti di partenza la ricerca ha proseguito. Nè poteva mantenersi, sia pure dove si sviluppava [lu]ngo il filone cézanniano, un ambito prettamente formale, perchè già nel cubismo si vuole scorgere, sotto l'influsso della scultura negra, una oscura significazione orfica e surreale.

Picasso ha senza dubbio la parte più importante nella storia di questo sviluppo delle forme stilistiche dal tradizionale senso delle apparenze. Dal 1900, anno in cui fu per la prima volta, diciannovenne, a Parigi, la sua arte, mentre poteva assimilare i frutti della splendida stagione pittorica che l'aveva preceduta e tuttora la circondava, manifesta quasi subito una nuova ansia. Vuole scegliersi una strada difficile, e obbedendo a un ordine di rigore interno unifica il colore. Per cinque anni, dall'1 al '6, si allineano i quadri del periodo *bleu*. E' una riduzione dettata da una riflessione logica interiore, e dall'intuizione di possibilità dialettiche da svolgere coi mezzi stessi dell'espressione stilistica. Ed è iniziato quello che, per opera di Picasso più che di altri, potrà chiamarsi il dramma [del]l'arte contemporanea.

Da allora in poi il suo cammino è stato contrassegnato da que[ll]e [illegible] «svolte» che hanno [illegible] in [illegible] successivi periodi nei quali si suddivide la sua attività. Dopo il periodo *bleu* il periodo rosa il cubismo, nel quale si distinguono il periodo analitico e quello sintetico, il periodo della «ridistensione neoclassica», il periodo neo-romantico o surrealista, culminante in *Guernica* del '37, il periodo della guerra che segna le deformazioni più atroci, il periodo più recente di studi di figure di familiari e paesaggi. Da notare come l'artista, aiutato dal suo magnifico talento, ha potuto, anzichè storicizzare la sua opera in periodi successivi, sdoppiarsi e manifestare, in un medesimo tempo, i vari volti della sua fantasia creatrice. Avvertimento agli storici non si potrebbe più chiaro. A dimostrare, nell'evolversi della sua problematica formale, l'esatta contemporaneità e la continua poli[valenza] dei termini stilistici apparentemente più disparati.

Fatto inquietante questo, che ha offerto perpetuo argomento al larghissimo contraddittorio che la reazione più o meno interessata ha sempre mantenuto intorno all'opera picassiana. Un'opera dove sostanzialmente ogni polemica è assente, intesa com'è a svolgere ampiamente davanti ai nostri occhi i termini di un conflitto che in fondo sembra ridursi, in immagine, all'eterno contrasto del bene col male, o, se vogliamo, dell'aspetto ammissibile e quasi convenzionale del mondo con la sua molla segreta, istintiva, animale. Questa è l'antitesi svolta per disteso nell'ultima grande fatica di Picasso, i due pannelli simbolici *La guerra* e *La pace*, dipinti per la volta di una cappella abbandonata a V[allauris].

In ciò consiste l'essenza drammatica dell'opera di Picasso, e cioè più che nella deformazione, che a lui è anche derivata di riflesso dall'espressionismo, [illegible] zionante dei termini della figurazione. E se a qualcosa essa si dovesse paragonare nel campo letterario, credo dovrebbe essere a opere di teatro (penso in particolar modo ad Aristofane). Ma ammessa la teatralità, e non nel senso esteriore ma intimo, della struttura [di] queste opere, che dopo il '25 si [illegible] alle brute immagini analogiche messe in circolazione dal Surrealismo, si deve subito aggiungere che [ciascuna] di esse, anche nelle più sconcertanti, è prima di tutto un fatto di pittura che si presenta.

•

Colpisce subito in queste opere la estrema confidenza che esse palesano con la materia, la varietà del procedimento tecnico, la felicità delle soluzioni rapide e inventive, la prodigiosa «mano» di Picasso che rivela una delle più straordinarie tempre di artigiano che si siano mai trovate al servizio di un'attività fantastica. E questo fa il prestigio assoluto per esempio della scultura picassiana, cioè delle realizzazioni ottenute nell'arte che stabilisce con la materia il contatto più elementare. Il senso di facilità è tale che Pi[casso], anzichè concentrare sintatticamente i termini della visione, sembra potersi contentare di allinearli e coordinarli, senza che per questo [ne] vada sminuita l'intensità. E le prove [illegible] più evidenti della sua felice [illegible] nualità le si trovano nelle opere, come i ritratti del figlio Paolo dal '23 al '25 che riscuotono universale consenso, facendo nascere nel pubblico sprovveduto l'inevitabile domanda: Come può l'autore di questi dipinti essere [l']autore delle altre astrusità?

E tuttavia anche «le altre astrusità» «divertono», non lasciano il pubblico indifferente. Esse certamente agiscono in modo diverso da come si annunciavano le più alte novità portate dai maestri della nostra tradizione, che trovavano quasi inavvertitamente la strada dei sensi. Mentre questi dipinti, tanto avvincono istintivamente l'osservatore, altrettanto lo urtano razionalmente, rendendo impossibile limitarsi, nei loro confronti, a «gustar la pittura».

Si precisa allora la domanda: Che cosa sono questi mostri? Sono essi raffinate delizie del senso estetico o violente interpretazioni della realtà, di una realtà che a noi, a un primo sguardo sulle cose, non si dimostra? E, spostando da noi al quadro i termini della domanda, potremo chiedere: la rivoluzione che in queste opere si attua è nei mezzi oppure nella sostanza della visione?

All'uomo pubblico, che non sa come l'opera picassiana si svolga in questo continuo contrappunto con le tendenze dell'arte contemporanea, due soluzioni si presentano. Pensare che l'artista si sia servito per esprimersi di mezzi che non gli consentivano una raffigurazione diversa; come chi dicesse che, per fare un ritratto, non avesse avuto a disposizione che pezzi di latta, di legno, di stoffa, di materiale improprio comunque a definire convenzionalmente un'immagine; ed è una spiegazione solo apparentemente capziosa, in quanto è proprio l'evolversi del linguaggio artistico a condizionare in un modo o nell'altro i mezzi d'espressione. Oppure pensare che l'artista volesse rappresentare esattamente quella realtà che ha rappresentato e che questo sia il risultato di un suo preciso giudizio, non altrimenti che Dante non ha messo Vanni Fucci nella settima bolgia dell'Inferno soltanto per ragioni di colore e di atmosfera.

Ora è chiaro che queste due ragioni, quella contenutistica e quella formale, sono entrambe vere in quanto si integrano; ma è pure chiaro che quella formale è senza dubbio la determinante. Picasso come uomo ha tenuto, nei confronti del suo tempo, l'atteggiamento del ribelle e dell'anarchico. Il suo giudizio sulla società ha dunque un valore puramente [illegible] di stato d'animo, emotivo. Ma non è così quando entra in giuoco la forma, e Picasso segue la progressione logica di un linguaggio che aveva riconosciuto Cézanne alle proprie origini e, per cinquant'anni, ha saputo non già suggerire ma rappresentare con evidenza la crisi del mondo contemporaneo, la dissoluzione dei valori, la perdita tragica, lamentosa, del senso di umanità.

Picasso, la cui attività è appunto caratterizzata da questa sete di libertà che sconfina nell'anarchia, molto in carattere con la sua natura di mediterraneo, è rimasto costantemente diviso dal mondo che lo circonda e portato a scontrarsi col mondo, costantemente assorto nelle proprie emozioni e insieme fermo nell'intenzione di chiarificare razionalmente e di portare la luce dell'intelletto nelle radici stesse di queste emozioni. Tale senso di cosciente e controllata indisciplina deve averlo condotto molto presto ad avvertire la crisi che nel nostro tempo ha subito il concetto di umanesimo. Egli ha certamente desiderato in un primo tempo di integrarlo nella sua opera. Ma dopo averlo esaurito e consumato nella raffinatezza esangue degli arlecchini e degli zingari, e conservato alla grazia delle immagini familiari — dove tuttavia esso ha valore episodico e appare elemento di preziosità superstite non altrimenti che nell'alto medioevo tracce della civiltà classica sorprendono senza più illuminare in qualche avorio o medaglia o gemma — da ultimo egli risolutamente lo abbandona. Dalla stanchezza dell'umanesimo classico la sua concezione fenomenologica del mondo lo fa arretrare verso un potentemente rinnovato animalismo romanico. Civiltà e barbarie, sembra suggerirci Picasso. Fanciullezza è saggezza. Gioia è disperazione. Tutto può sembrare troppo semplice e non è. Tutto è relativo e tutto è profondamente vivente.

L'importante è che, al di là di questi significati poeticamente elementari, in tutte queste figurazioni abnormi non si cela nessuno strascico d'elegia, nessuna occulta lamentazione, e per conseguenza nessun gusto del degenere. Esplode invece e trabocca un feroce, intatto, disperato amore della vita. Altri, venuti dopo Picasso, potranno chiedersi: Che avverrebbe se veramente queste figure si muovessero, [illegible] a camminare tra gli uomini? Picasso le ha dipinte invece con semplicità e direi con umiltà, certamente col senso ilare e sacro del soldato che porta un carico di dinamite e, perchè si sente vivo, non ha paura.

•

E così che, da questa mostra, rinasce una fede nell'umano. E il portatore di dinamite si ferma a cogliere i fiori più strani e più belli, e il suo occhio si posa sui volti familiari senza che l'affetto gli celi l'immagine di una realtà che ha senso di tragedia. Allora l'ovale stupendo di Françoise, il paffuto volto di Claude e di Paloma, si sbarrano nel crudele abbandono alla violenta, barbara espressività, non meno amorevole e sensitiva e tanto più struggente dell'antica perfezione. E la *Capra* spalanca la sua trionfale animalità. E si chiarifica il giuoco dei segni anche in quelle opere, e non sono poche nell'ultima produzione, che più evidentemente appartengono a momenti di passaggio del lavoro dell'artista.

Ma consideriamo in particolar modo un'opera che crediamo non era facile aspettarsi da Picasso. Nata negli anni della guerra, nell'oscuro '44, la scultura dell'*Uomo che protegge l'agnello* (e insieme lo offre pel sacrificio) è un'immagine antica senz'ombra di arcaismo, dove il simbolo è diventato assolutamente immanente, e che veramente si può dire umana e di tutti i tempi. L'uomo dal volto di re non annuncia neppure, nel gesto, la calma e smisurata potenza che lo anima. E l'agnello, nel ritrarsi della testa, è palpito di umanità debole e indifesa.

Una grossa carica di commozione umana si è volta a volta costretta e trasfigurata nell'intatto vigore delle forme picassiane. Occorre sentirlo per capire l'alta spiritualità di questo messaggio che agisce attraverso la materia trasfigurata in opera d'arte.

Alessandro Parronchi

● Il Teatro [illegible] è [illegible] nella [illegible] Teatro [illegible] di maggio-giugno.

PARINI, IERI E OGGI

A giudicare dai validissimi risultati l'incontro di Caretti con la pagina pariniana è stato davvero un incontro felice. Il bilancio parla chiaro: un'edizione dell'opera di Parini apparsa nel[la] collezione diretta da Mattioli e Schiaffini (G. Parini, *Poesie e prose* con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento, Milano-Napoli, 1951); una [illegible] nota filologica sul testo del *Giorno* (in *Studi di filologia italiana*, vol. IX, 1951) e, proprio in queste settimane, ottanta acutissime pagine di storia della critica pariniana corredate da una misurata antologia che raccoglie i giudizi più significativi pronunciati sul poeta lombardo dal Baretti a oggi (L. Caretti, *Parini e la critica*, De Silva, Torino, 1953, pp. 235).

Per cominciare dal volume più recente diremo subito che questa storia della critica ci pone per la prima volta dinanzi al diagramma della fortuna pariniana con le sue oscillazioni e le sue punte massime, perchè di disinteresse critico non si può mai parlare quando si tratta del Parini. La linea di sviluppo del saggio di Caretti è ben sicura: dalle prime reazioni dei contemporanei all'illuminante scoperta del Foscolo e al saggio acutissimo del De Sanctis; Carducci e la scuola storica sino a noi, oggi.

Quanto ai contemporanei il giudizio più notevole e indicativo è quello del Baretti e del Verri, un giudizio che rispecchia le loro posizioni mentali nel clima culturale settecentesco, ammirativo il Baretti con una riserva che tocca il verso sciolto, sospettoso e guardingo — per non dire ostile — il Verri che vedeva nell'abate lombardo un uomo troppo conciliante col suo tempo ben lontano dalla critica che [illegible] vibranti pagine dell'autore della *Storia di Milano*. L'immagine di un Parini giudice del suo tempo e maestro di moralità si cominciò a delineare [illegible] parte di [illegible] da attribuirsi al par così prezioso Reina dopo la morte del poeta; lui vivente — l'incontro con l'Alfieri è lì a provarlo — si era prestata attenzione anche alla sua finezza di letterato, allo stilista pariniano.

Il Parini letterato ricompare nel giudizio foscoliano (mettiamo un po' da parte finalmente il Parini dell'*Ortis* e guardiamo, con Caretti, questo più vero Parini foscoliano, non «foscoliano» [illegible] Foscolo inserisce l'immagine dell'abate nel suo tempo studiando i [illegible] per darcene la prima lettura vera, che prepara da vicino l'altra, decisiva, di Francesco De Sanctis. Alla valutazione desanctisiana [C]aretti giunge attraverso un minuto [illegible] critica tra Foscolo e De Sanctis mettendo a fuoco, nel clima del romanticismo, i giudizi del Manzoni, [del Leo]pardi e dell'Ugoni. Per il Manzoni [illegible] Caretti ricorda appena i troppo famosi versi del carme in morte dell'Imbonati e punta su un giudizio tecnico di grande importanza («Il Parini è sommo scrittore di versi sciolti...») che sembra rispondere, a distanza di quarant'anni, alla critica del Baretti. Ma i tempi erano mutati e il romantico Manzoni ammirava il Parini proprio per quello che il Baretti rifiutava.

Infine venne De Sanctis e con lui si chiarisce l'antitesi che aveva pesato su tutta la critica romantica. Assai opportunamente Caretti inizia il capitolo dedicato al Parini di De Sanctis — che è la chiave del libro — colpendo alla base il famoso luogo comune che riduce il complesso saggio desanctisiano alla ben nota frase conclusiva «in lui l'uomo valeva più che l'artista». Studiate nella loro genesi, illuminate nelle loro pieghe più segrete, le pagine del grande critico segnano un momento essenziale nella storia della critica pariniana anche se «l'indagine desanctisiana resti effettivamente dimidiata tra ricostruzione storico-morale dell'uomo e analisi descrittiva dell'arte». Ma se il romantico De Sanctis sa illuminare magistralmente proprio alcune qualità antiromantiche del poeta (l'armonia classica di quella poesia, la moderazione, l'equilibrio, [l'e]conomia, della sua arte) l'educazione del suo ingegno lo porta — sulla scia del Foscolo e del Leopardi — a sottolineare troppo il carattere riflesso dell'arte pariniana. E' il momento — e Caretti lo individua bene — in cui il De Sanctis, dopo aver esaltato il Parini come colui che «rinnovellò la parola», si stacca da quella poesia «in cui egli sentiva con grande rispetto e ammirazione il saldo fondamento etico, l'assidua e operosa vigilanza d'una lima agguerrita e severa; ma nella quale, per altro, egli riteneva d'avvertire in maggior misura la presenza d'un intelletto lucido e d'un gusto felicemente rappresentativo, che non quella d'una fantasia fresca e immediata».

Il Parini «letterato di finissimo giudizio» più che «vero poeta» come lo aveva visto il Leopardi, il Parini dallo «stile interamente formato sui libri» secondo una riserva del Foscolo, torna nella limitazione desanctisiana: «la moltitudine dell'uomo», «la perfezione sospetta perchè vi senti troppo la lima...» e così via. E' la comune aura romantica che spira in queste riserve, nella ricerca della fantasia e della «naturalezza» che il Foscolo e il De Sanctis non potevano trovare nel loro poeta. Ma c'è una «costante dialettica» nel saggio desanctisiano e l'uomo ne esce l'illuminato non meno che l'artista, equilibrato creatore di una «nuova letteratura».

Poi con Carducci (e di scorcio Caretti traccia un vivace profilo del Carducci critico), si ha la ben nota distinzione delle due Arcadie e il Parini è considerato come il più alto esponente della grande Arcadia.

Certe intuizioni del Carducci, le sue validissime approssimazioni stilistiche, le conclusioni tecniche sul verso pariniano dovevano aprire la strada alle migliori letture d'oggi. E la più valida tra queste «letture» — quella di De Robertis — ha il suo unico, lontano precedente nelle pagine carducciane rivissute in un moderno clima di felice analisi.

L'atteggiamento di Croce, la polemica Citanna-Pancrazi (l'insistenza del primo su alcune posizioni romantiche che Croce aveva già ribadito, il ragionevole punto di vista del secondo, impegnato a ricondurre la valutazione dell'opera pariniana nei limiti del suo valore squisitamente letterario), la finissima introspezione del Momigliano che sembra concludere in una meditata analisi di un Parini arguto e pensoso insieme, la lunga elaborazione della critica romantica, tutto il vario atteggiamento della critica moderna dinanzi a Parini è insomma ben delineato da Caretti. Ma era impresa difficile perchè ognuno dei critici studiati ha una sua particolare formazione culturale [e] una educazione mentale che potevano essere arbitrariamente inscritte in una visione parziale del problema critico. [Per]chè quando Caretti tira le somme del suo discorso riconoscendo in Binni colui che «ha approfondito lo studio dell'arte pariniana, collocandola tra Arcadia e Romanticismo come sintesi equilibrata e armonica di sensibilità e di ragione» e in Fubini lo studioso che ha individuato «attraverso una larga e fondata ambientazione culturale [e fi]losofica... attraverso un esame interno, una lettura sensibile...» «il significato e il concreto valore» dell'opera pariniana [illegible] la suggestione difficile della sua pagina.

Ma ora a noi spetta il compito di [illegible] alla storia della critica pariniana [illegible] da Caretti, inserendovi, al posto [illegible] l'introduzione critica che egli ha premesso [all]a sua bella edizione dell'opera pariniana. Sono quindici limpide pagine e studiano l'ascesa dell'arte pariniana volta a sempre più sottile ricerca di toni che approda a quel misurato equilibrio della pagina che è la conquista più alta della poesia del Parini. Si veda come in queste pagine il Caretti riesce a contemperare brillantemente, in un discorso critico apertissimo, le esigenze di un gusto esperto con la perizia filologica (che fa prove eccellenti [illegible] annotazioni testuali) senza mai dimenticare peraltro la lunga elaborazione del pensiero critico precedente che egli rivede e giudica alla luce del testo. Un esempio di impegnatissima lettura condotta con puntuale attenzione al mondo culturale che vide svilupparsi l'ingegno pariniano e con mai abbandonata attenzione ai problemi della pagina poetica. Per questo impegno filologico e critico ci sentiamo autorizzati a porre la fatica di Caretti a un posto ben alto nello svolgimento della critica pariniana del Novecento.

Gaetano Mariani

Omonimia

Riceviamo e pubblichiamo

Caro Direttore, La prego di portare a conoscenza dei lettori di codesto periodico, nel quale ho l'onore di collaborare, che io non ho nulla in comune con un tale che scrive articoli politici nell'«Avanti!» (corrispondenze da Pistoia) e si firma Luigi Bertolini.

La ringrazio e La saluto cordialmente.

Luigi Bertolini

● Gino Cucchetti ha tenuto a Palermo due applauditissime Lecturae Dantis rispettivamente del 19° e 20° del Paradiso.

CARNÉ ALLA PROVA DEL TEMPO

L[illegible] di Carné viene ultima in [illegible] di tempo fra quelle che [illegible] nella storia del [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] quindi ci si può [illegible] trarre da quelle che costituiscono, nelle figure [illegible] antecedenti di registi, le imperfezioni [illegible] le manchevolezze del mezzo tecnico. [illegible] [illegible] quest'ultima arte un compito [illegible] vo di indagine e di determinazione al pari delle altre arti, oppure la sua natura di spettacolo assai largamente diffondibile, le impedisce di agire per proprio conto, la costringe a muoversi sotto l'influsso di altre maggiori espressioni [illegible] di psicologie che hanno una portata storica?

Carné dispone di un'esperienza culturale formatasi gradualmente ma con armoniosa continuità, in un ambito dove agivano quelle tradizioni che possono senz'altro dirsi, fra le più recenti, destinate ad impersonare il destino della nostra civiltà. Non proviene da altre attività artistiche tendenti poi a pesare nell'esplicazione di quella cinematografica, ed ha dietro le spalle nel suo paese e nella produzione in cui il suo lavoro interviene, vaste esperienze attraverso le quali era stato possibile individuare i mezzi di conv[illegible] mento e di commozione, le forme [illegible] penetrazioni, attraverso cui si [illegible] ad agire sul pubblico: da Lumière a Melies, da Delluc a Feuillade, da Marcel l'Herbier ad Abel Gance, da Jacques Feyder a Clair, a Renoir, a Duviv[illegible]

[illegible] quindi i fattori [illegible] che sembravano consent[illegible] di esprimere [illegible] il [illegible]diario del [illegible] secolo di cinema, l'esigenza che può dirsi finale e decisiva in ogni [illegible] mettere a nudo i nodi cri[illegible] cui l'epoca pone le sue r[illegible] [illegible]che, nelle coscienze [illegible] come nei gesti collet[illegible] il passo da compi[illegible] [illegible] il senso dell'[illegible]

Ma a tutto ciò si oppone, e si annulla le possibilità concrete, un nuovo rapporto di forze instaurato fra gli stati, un nuovo equilibrio fra i popoli, una diversa distribuzione delle facoltà di suscita[illegible] Il paese di Carné [illegible] Non domina più la situazione. [illegible] stano nuovi continenti. [illegible] hanno nuove forme di vita [illegible] per genuinità e schiettezza [illegible] vita le, a quelle che la Francia aveva suscitato nei secoli antecedenti. Un corso storico vi giunge al suo tramonto (mentre sorge un nuovo corso). Carné si trova nel punto dove la parabola inizia a discendere.

Ecco quindi che i beni del passato, le stesse espressioni di pensiero e di vita da cui si trova circondato all'inizio del suo cammino, agiscono su di lui soltanto per suscitarne la nostalgia, per ammorbidirne la tristezza. Egli ne fa una nella luce smorzata di un sole cadente, in una prospettiva che alterna il senso amaro del destino alle prove più spente del sentimento, verso la rinuncia. In queste situazioni appare caratteristico che a un primo impulso di sincerità ed una prima accettazione della [illegible] crudezza, accet[illegible] fina con l'amore, [illegible] nell'andare degli [illegible] nell'appesantirsi della stanchezza (di ciò che lo circonda: destinato, com'è umano, a percorrere le fasi dell'esistenza, verso la morte negli uomini come nei popoli e nei mondi) un tentativo di rievocare dagli inferi ciò che appartiene alle «neiges d'antan» a rendere «l'hantise» dei suoi fantasmi più che mai presente, a fissarne per sempre un aspetto sovrano. Eppure, in questo sforzo per resistere al vento del tempo e alle sciagure che inevitabilmente conduce, si nasconde una sorta di sconfitta. Non si vuol più ammettere come reale la verità storica, l'apparienza ad un lento e torbido autunno, si vuol distruggere la realtà stessa, sfuggirle definitivamente, ribellarsi al rullo compressore della storia, infrangere le sue leggi. In effetti si evade, o meglio si tenta di evadere [illegible] mascheramenti che ben [illegible]

[illegible] la religione delle forme e delle fantasie: con la [illegible]tuosità maestosa degli imperi che muoiono. Da «Jenny», «Quai des brumes», «Hotel du nord», «Le jour se lève», ci si libera con «Visiteurs du soir» e «Les enfants du Paradis», verso la tensione e l'atmosfera cristallizzata del mito. Dopo aver fatto ricorso alla letteratura populista di Prévert, Mac Orlan, Dabit, per comprendere e riflettere le agitazioni soffocate e incoscie nelle classi popolari del suo paese, Carné ha dovuto forzatamente tentare di rendere sacri e perfino suscettibili di leggende stendhaliane, gli apporti culturali, di rendere fruttuose le esperienze sentimentali conservate con geloso senso di proprietà. Carné intende tracciare i grandi corsi della «douce France» attraverso lo specchio di personaggi immaginari, di maschere del sentimento romantico (romantica diviene qualsiasi evocazione storica come portatrice ispirata di irrazionale).

Prévert appartiene alla generazione che seguì immediatamente i fondatori del surrealismo, che si accodò alle loro dimostrazioni, comprese la grandezza del tentativo [illegible] al suo inaridimento, [illegible] crede di potersene servire per riacquistare una purezza di lineamenti, una felice immediatezza popolare (il movimento in questo senso si trova documentato nelle annate della rivista «Mesures», dal '36 al '40).

In realtà le tradizioni popolari nascono spontaneamente, anonimamente. Chi riconoscendone la basilare posizione, intende avvicinarle, penetrarvi, in realtà continua in un'astuzia letteraria, che può essere anche convinta e sincera come in «Paroles» di Jacques Prévert, oppure può servire per riprendere contatto con i fatti reali come tenta Carné con la sua «camera». Ma resta estranea all'animo popolare.

Come si vede, prima e dopo [illegible] da un atteggia[illegible] sostanzialmente gli [illegible] da sollecitazioni culturali [illegible] hanno messo le testimonianze della sua generazione intellettuale: atterrita, cinica, con una nostalgica tenerezza. Quando anche questa generazione si è vista bruciare il passo dagli avvenimenti, la cultura francese compie un ultimo ricorso alla sua lucidità intellettuale per scongiurare le tempeste, per consultare una possibile bussola, per compiere un esame che le consenta di tenersi ancora in piedi.

Carné di fronte a questo nuovo orientamento non sa procedere, almeno di conserva. Si muove incertamente senza più contatto con il movimento degli animi e con le loro esigenze (si vedano «Les portes de la nuit», «La Marie du port») e le loro debolezze.

La sua opera, vista ormai a distanza di tempo, non ha certo quelle facoltà di intervento attivo, originale, nella vita dei popoli che occorrevano all'arte del film. Nella sua prima fase — populista, diciamo — ci sembra voler delineare lo sfaldamento del proletariato francese tra piccola-borghesia e «lumpenproletariat»: naturalmente, lo tocca al margine. Ma sono proprio quei margini che hanno indebolito, e forse rendono incapace questa classe, sommersa nel mare di masse euro-asiatiche ed americane, ascendenti verso il compito che assegnano loro le nuove terre ricche di humus e di forze naturali, di scegliersi un proprio destino, costruirsi un proprio strumento ideologico, per raggiungere i suoi scopi.

Nella seconda fase, affronta lo spirito della sua nazione, il carattere della sua storia, la espansione degli animi nel corpo del paese, le tragicomiche risoluzioni quotidiane sulla scena delle vicissitudini della vita, nel loro colore leggendario. All'esterno.

Carné ha ripercorso le orme del mondo di cui si sente erede e portatore senza poter guardare dinanzi a sé: perciò il tempo fin d'allora lo ha sconfitto, la retrospettiva non può indicarlo rivolto verso di noi.

Vito Pandolfi

CRONACHE DEL CINEMA

A che punto di crisi qualitativa [illegible] in questi ultimi tempi il [illegible] italiano lo dimostrano ad abundantiam, i titoli degli ultimi nostri film proiettati da dicembre a oggi, sia di genere comico che di genere drammatico. I film drammatici, salvo nobili, rari [illegible] preso la via del feuilleton o del «fu[illegible]» di Carolina Invernizio, tradotto in chia[illegible] [illegible] alla collaborazione con l'estero, rispolverando, per l'occasione, tutto quel vieto repertorio avventuros[illegible] culture al cattivo gusto di ogni [illegible] d'Europa o d'America). Il genere [illegible] che nel rinato cinema italia[illegible] affidato a una garbata vena satirica, equilibrata e gentile, ha finito per fossilizzarsi attorno a questo o quell'attore acclamato a suo tempo [illegible] pensato all'umorismo, ha cucito soltanto le sue farse, il più sovente misere rande, sulla misura di questi attori protagonisti e alle loro doti comiche [illegible] limitato a chiedere il segreto del [illegible]cesso (un segreto che, ovviamente dopo i primi esperimenti, non ha dato più frutti)

•

Questa situazione, che nel genere comico ci è soprattutto suggerita dai film di Totò, ci torna alla mente a causa del filmetto francese, Vita di un commesso viaggiatore *(titolo originale* Casimir*) che Roger Richebé ha realizzato nel 1950. Il filmetto ha per protagonista Fernandel e su Fernandel dimostra di costruire tutti i suoi temi comici come una non piccola parte di quei film interpretati in Francia dal celebre comico di Marsiglia. Quanta differenza però, fra questi film in cui Fernandel recita praticamente tutta intera una vicenda e i film italiani che hanno Totò al loro centro. Se da noi ogni situazione, ogni elemento narrativo, ogni tema comico scaturiscono soltanto (e in che triste maniera) dalla personalità dell'attore protagonista, nei film di Fernandel, la figura dell'interprete è messa al centro di una storia che, pur derivando da lui parte della sua comicità, per lui sa preordinare i necessari effetti umoristici, senza ricavare mai il troppo facile pretesto, conservando sempre buon gusto ed equilibrio. E non importa se la storia sia poco originale, saranno le piccole invenzioni a ravvivarla, saranno le cento situazioni farsesche che ne arabescano la trama, sarà tutta una galleria di personaggi secondari che, anche quando elementari e semplicistici, dimostrano di saper sempre conservare una misura e un tono, se non proprio uno stile.*

Lo spunto al film, questa volta, è dato dai casi di un modesto commesso viaggiatore, Casimir, che non è ancora riuscito a sposarsi perchè non riesce a guadagnar nulla con la sua professione. Un giorno diventa rappresentante di una fabbrica di aspirapolvere e parte alla conquista di Parigi. Naturalmente tutte le porte cui batte, appena aperte gli vengono richiuse sulla faccia e il povero Casimir sarebbe già sul punto di lasciare ogni speranza, se non gli capitasse di imbattersi in un pittore surrealista che, al momento in cui lo riceve, è disperato per l'arrivo di una sudamericana con cui si è scambiato tenere parole per lettera. Ora la sudamericana tutto fuoco (che al suo paese ha un albergo di mille stanze) è piombata a Parigi per farsi sposare dal pittore, rivoltella alla mano. Il pittore non la vuole più e non sa come cavarcela. Casimir si trova implicato nella faccenda e, senza volerlo, recita la parte del pittore perchè la sudamericana, entrata in casa come un bolide, lo scambiava appunto per l'altro. Una volta in ballo, il rappresentante in aspirapolvere deve ballare e fingersi non soltanto pittore ma anche innamoratissimo della sudamericana con la quale, d'altronde, molte tergiversazioni non sarebbero possibili data la famosa rivoltella sempre in pugno. Casimir, però, non dimentica la sua missione professionale e, fra un sospiro e un bacio, riesce a convincere la donna a ordinare per il suo albergo ben mille aspirapolvere. Il resto si concluderà senza intoppi perchè, subito dopo l'ordinazione, [illegible] l'albergatrice e il vero pittore, nascerà fra i due l'amore a prima vista ed egli, dopo una finta scena di gelosia, potrà tornarsene dalla fidanzatina, questa volta finalmente sistemato.

Nonostante l'ovvietà della trama, il clima che la anima — si è detto — è quanto mai divertente e gustoso, la farsa, anche nelle sue trovate più esteriori non è mai superficiale e volgare, il dialogo, anche se ogni tanto pervaso di sale gallico, denuncia sempre un controllato umorismo evitando di scivolare sulla facile china della volgarità. Fernandel sostiene tutto con le sue mirabili doti mimiche, ma tutto sostiene lui con un'impalcatura narrativa cordialmente concreta, facile finchè si vuole, ma raramente carente. Eppure il film è di quelli più comuni e non rivela certo un alto impegno intellettuale. Ma non potrebbero arrivare almeno a questo pur modesto livello i tristi film comici italiani?

Gian Luigi Rondi

UN ISTITUTO del Teatro

Durante la stagione trascorsa abbiamo assistito ad una fioritura teatrale di ottimo auspicio per gli anni futuri: sono stati rappresentati spettacoli classici, lavori contemporanei e novità italiane che hanno suscitato interesse e riscosso consensi, dimostrando ancora una volta la vitalità del teatro inteso come dialogo fra il palcoscenico e la platea; ma un avvenimento di maggiore importanza, a nostro avviso, è stata la creazione dell'Istituto del Teatro dell'Università di Roma.

Questo nuovo Istituto, alla cui costituzione hanno attivamente partecipato gli studenti, rappresenta una profonda innovazione culturale in quanto l'Università, abbandonando ogni forma di accademismo, stabilisce un primo ponte di contatto con la società, valutandone gli sviluppi e l'evoluzione; rappresenta inoltre un'innovazione strutturale in quanto ammette nel Consiglio Direttivo la rappresentanza studentesca, apportatrice di esperienze e di fermenti nuovi. Significativo è stato appunto il ciclo di conferenze e letture con il quale si è iniziata l'attività dell'Istituto nel maggio, al teatro Ateneo.

Due conferenze sono state tenute da Vito Pandolfi sul teatro tedesco contemporaneo: «Verso l'espressionismo» e «L'espressionismo ed oltre», alle quali sono seguiti brani di opere di Hofmannsthal, Kraus, Toller e Borchert letti da Giulietta Masina, Marcello Giorda ed altri valenti attori. Al teatro contemporaneo italiano sono state dedicate tre conferenze, la prima tenuta da Goffredo Bellonci e le altre due da Silvio D'Amico: «Il teatro italiano nel primo novecento», «Il dramma di Pirandello», «Epigoni e successori»; anch'esse seguite da letture di opere di Verga, D'Annunzio, Pirandello, Betti e De Filippo con la partecipazione di Evi Maltagliati, Eduardo De Filippo, Sergio Tofano, Camillo Pilotto, Marcello Mastroianni ed altri illustri attori.

Il numeroso ed eletto pubblico che ha gremito il teatro Ateneo, gli scroscianti applausi che hanno ringraziato oratori ed attori della loro fatica, i lusinghieri commenti della critica, costituiscono il bilancio attivo di questo primo periodo che riprenderà l'anno venturo, avendo per temi i teatri contemporanei degli altri Paesi in modo di dare, nelle linee essenziali, un quadro completo del teatro del novecento.

Ma compito dell'Istituto è curare anche il funzionamento di una compagnia stabile del Teatro Ateneo, la cui attività sia concordante con quella dell'Istituto, in modo che gli spettacoli, rispondenti essenzialmente a criteri artistici, costituiscano un completamento ai corsi. Appaiono quindi importantissime le funzioni del Teatro Ateneo e di non semplice soluzione i problemi ad esso collegati, in quanto dovranno essere risolti in modo degno dell'Università.

Marcello Negri

● Nella Collezione Que sais-je? (n. 578) delle Presses Universitaires de France è annunciato un volume di Henry [illegible] sul Papa del Risorgimento.

CRONACHE MUSICALI

La Nona Sinfonia di Beethoven è stata eseguita per la prima volta in Italia, in una edizione memorabile diretta da Franco Faccio, nel 1878 al Teatro Carcano di Milano. Da allora, pur trattandosi di una partitura particolarmente difficile ed impegnativa, le esecuzioni si sono moltiplicate sino alla più recente edizione offerta dall'Accademia di Santa Cecilia al pubblico della Basilica di Massenzio. Ha diretto Sergiu Celibidache, offerto anche lui in pasto alla generosa ammirazione degli ascoltatori che lo hanno seguito con religiosa attenzione nei tre concerti inaugurali della stagione sinfonica estiva. Il maestro rumeno, che aveva già sulle spalle il peso di una quinta Sinfonia interpretata con fervida adesione alla calda e dolorante spiritualità beethoveniana, ha voluto elegantemente farci capire che non era lecito chiedere ad un povero direttore un eccessivo dispendio di energie, ed ha diretto la Nona Sinfonia sui riposanti binari di un metronomo, lasciandosi trascinare di tanto in tanto dal furore demoniaco che pervade tutta l'opera. Che cosa ne sia venuto fuori è facile a immaginare e noi, ascoltando, abbiamo avuto a un certo punto l'impressione di trovarci in quel cortile descritto dal Trilussa, dove i panni stesi giocavano col vento: «...Che sbandaramento! / Su, dalla loggia, una camicia bianca / s'abbotta d'aria e ne l'abbottamento / arza le braccia ar celo e le spalanca. / Pare che dica: 'Tutt'er monno è mio!' / Ma, appena er vento cambia direzzione, / gira, se sgonfia, resta a pennolone...»

Naturalmente si tratta di impressioni e non intendiamo con ciò demolire la meritoria fatica del maestro Celibidache che abbiamo ammirato in altre circostanze. Aggiungiamo anzi che certe esecuzioni stanche assumono talvolta e per altri aspetti un valore positivo, poichè dimostrano clamorosamente che la pura costruzione sonora si svuota completamente quando è abbandonata a se stessa. Lo vediamo soprattutto in Beethoven la cui musica assolve chiaramente il compito che Goethe assegnava ad ogni forma d'arte e cioè quello di «generare, mediante l'apparenza, l'illusione di una più alta verità». «Ciò che ho nel cuore — diceva — è forza che si manifesti, ed è per questo ch'io scrivo». Forza che si identifica con la verità stessa e si concreta in una realtà poetica nascondendosi sotto l'involucro esteriore del processo sonoro. «L'arte — leggiamo infatti nel Carteggio di Bettina Brentano — rappresenta sempre la divinità, e il rapporto umano con essa è religione: ciò che conquistiamo mediante l'arte viene da Dio, è ispirazione divina che impone all'ingegno umano una meta raggiungibile. Noi non sappiamo che [illegible] ci darà la conoscenza. Il seme perfettamente chiuso ha bisogno di un terreno umido ed elettricamente caldo per germogliare, pensare, esprimersi. La musica è questo terreno elettrico, nel quale lo spirito vive, pensa, crea... Ogni vera creazione d'arte è indipendente e più potente dell'artista stesso, col suo primo apparire ritorna alla divinità; il solo rapporto che essa ha con l'uomo consiste nel testimoniare l'intervento divino in lui. La musica mette lo spirito a contatto con l'armonia».

Ecco la sorgente della vigorosa e profonda vita interiore di Beethoven, quella che ha potenziato in lui una miracolosa energia spirituale che trascolora la immagine sonora e la rende evocatrice di una nuova e inesplorata umanità. Senza di essa non la sola musica, ma la stessa vita di Beethoven sarebbe stata impossibile, chiusa com'era nella disperazione della solitudine e dell[illegible] sofferenza.

«Come d'autunno le foglie cadono e poi appassiscono — leggiamo nel famoso testamento di Heiligenstadt — così anche la speranza è per me disseccata e spenta. Me ne vado di qui, quasi come sono venuto. Perfino l'alto coraggio che spesso mi animava nelle belle giornate estive è scomparso... Già da tempo è muta in me l'intima eco della gioia [illegible]. Quando, quando, oh divinità, potrò [illegible] nel tempio della natura e degli uomini». Siamo nell'ottobre del 1802; il 7 maggio 1824, ventidue anni dopo, ebbe luogo a Vienna la prima esecuzione della Nona Sinfonia. Beethoven era a fianco del direttore d'orchestra, prendendo parte — diceva il programma — «alla direzione del concerto». Alla fine dell'esecuzione il silenzio, in cui lo teneva prigioniero la sordità, gli fece temere un fiasco e pianse ancora di delusione, finchè un'arpista non lo costrinse a voltarsi verso gli ascoltatori deliranti d'entusiasmo. Svenne allora di commozione e portato a casa dell'amico Schindler rimase assopito la notte ed il mattino seguente. Aveva misurato forse il percorso della sua vita e ne aveva inteso tutto il profondo significato: la conquista della gioia attraverso la sofferenza.

E' il motivo fondamentale che pervade da capo a fondo le architetture sonore della Nona Sinfonia, e le note non hanno altro compito che quello di trascrivere, a caratteri indelebili, questa verità nel cuore degli uomini.

Dante Ullo

● La storia di Pulcinella [illegible]

Roma dell'Ottocento in fotografia

L'associazione degli «Amici dei musei di Roma» che ha già promosso varie utilissime manifestazioni per richiamare sempre più vivamente l'attenzione del pubblico sulle collezioni d'arte della città, ha inaugurato sotto il patronato del Comune e dell'Ente provinciale del Turismo, in Palazzo Braschi, una singolare mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915.

Al richiamo lanciato dagli organizzatori, non soltanto vari enti di cultura come il Museo del Risorgimento e lo stesso Comune, ma molte delle famiglie gentilizie romane si sono subito messi all'opera riaprendo gelosi cassetti negli antichi mobili scegliendo tra i ricordi d'un secolo fa, mentre i fotografi che hanno già antiche tradizioni romane e i collezionisti appassionati hanno contribuito con encomiabile slancio alla raccolta del materiale.

Ne è così risultata una interessantissima ed utile esposizione che con gusto leggermente scanzonato, ci accompagna nelle sale del palazzo in alcuni casi trasformati in stanze ottocentesche, oppure negli ambienti di antichi studi fotografici: questa suggestione è aiutata oltre che dal caratteristico stile dei ritratti anche dalla presenza austera di qualche monumentale macchina che, con la sua imponente proporzione, aggiunge carattere a tutta la mostra e sottolinea opportunamente le vicende della fotografia durante un secolo.

Attorno e nel vivo dell'esposizione si muovono notissimi scrittori amatori e «romanisti» i quali la considerano giustamente quasi una «festa di famiglia»: «Ceccarius» che ne ha già scritto con documentata vivacità, Silvio Negro che per la graziosa «guida» ha tracciato un saggio su «I primi fotografi romani» pieno di quell'interesse al documento ravvivato dalla cronaca e dalla storia che gli è tipico, Giovanni Incisa della Rocchetta, nitido ricercatore ed equilibratore storico dell'arte, Valerio Cianfarani che unisce la severità degli studi archeologici alla Rocchetta, nitido ricercatore ed equilibratore storico dell'arte, Valerio Cianfarani che unisce la severità degli studi archeologici alla passione atavica per la Roma ottocentesca, insomma quanti dell'amore per la storia, la cultura, l'arte in Roma hanno saputo fare una profonda ragione di vita intellettuale.

Chi volesse giudicare una mostra come questa col metro d'una rigida esigenza storico-critica sbaglierebbe fin dall'inizio: perché, io penso, gli organizzatori si sono proposti di portare alla conoscenza del pubblico documenti utili alla comprensione di vicende e di ambienti senza interpretarne il valore, che è lasciato all'intelligenza e al buon gusto del visitatore: e c'è chi vorrà trovarvi il dato di cronaca, che, invece, la ricostruzione di vicende talvolta rese retoriche dalle versioni ampollose di qualche scrittore ottocentesco, ritrovate invece, nella cruda immediatezza nell'opera della macchina fotografica. E', dunque, una mostra per tutti nella quale si sente, tuttavia, che gli organizzatori hanno avuto la mano felice nella scelta ed hanno saputo equilibrare i vari aspetti di un secolo: dalla storia politica alle celebrazioni festive, dalla vita dei nobili alle costumanze popolari, dal ritratto in posa ai primi saggi felici di istantanee, preludio al moderno gusto del «documentario».

Le sezioni che compongono la mostra sono ripartite a seconda degli aspetti più importanti del trapasso dalla metà del secolo scorso ai tempi moderni: c'è una documentazione topografica, un saggio delle usanze e dei costumi caratteristici, un buon gruppo di immagini che fa rinascere la vita della corte e della società romana con i suoi protagonisti; altrove è rievocata la moda, che forse nella seconda metà dell'Ottocento e ai primi del nuovo secolo ha subito le più rapide trasformazioni. Anche il Vaticano, con la sua corte e le sue cerimonie ha il suo giusto posto, mentre una saletta assai divertente contiene la rievocazione delle origini della fotografia con preziosi albi dove le minuscole dagherrotipie, trattate come miniature, sono inquadrate da fiori all'acquarello e da svolazzi.

La storia propriamente detta, documentata in gran parte da preziosi cimeli del Museo del Risorgimento, comprende la Roma Papale, (1840-1870) e la Roma capitale (1870-1915). Si incontrano in spaziose vetrine gli artisti e i dotti che promossero la cultura del tardo Ottocento e di qui ci guardano oltre le pallide fotografie quei volti di pittori «scapigliati», quei visi dalle abbondanti barbe o ci sorridono le modelle sovraccariche di costumi come da un'estrema lontananza.

Ma di che cosa è costituito, in ultima analisi, il fascino della fotografia? Giustamente si può pensare ad una divisione sommaria, ma giustificata, della fotografia dalle origini fin quasi al 1870 e della fotografia «moderna»: ciò che legittima questi due aspetti non sempre appare ovvio: si penserebbe infatti che la fotografia, nata con l'esigenza del «vero» nella sua documentaria fissità, dovesse procedere dal gusto veristico a quello artistico; ma è invece lo opposto: essa si sviluppa dal composito all'immediato, dal «quadro» al documento e la grande quantità di artisti, scrittori, gente di gusto e di cultura che si occupò di fotografia ai suoi inizi mostra appunto che essa sembrava poter soddisfare alle aspirazioni pittoriche o pittoresche di quei tempi: la necessità, oltre tutto, di mettere «in posa» il personaggio e illuminarlo con la luce dello studio, legava strettamente pittura e fotografia.

Ma, intanto, eccoci di fronte a centinaia di queste immagini che sono cosa diversa dalla «messa in posa» e che filtrando il vero attraverso la precisione e l'immobilità, giungono a darci emozioni che soltanto le più rare «sequenze» dei moderni films riescono a suscitare. Tutto il primo gruppo di fotografie relativo ai moti del Risorgimento, a Mentana, fino al 1870, è soffuso di una intraducibile poesia: quei cinque o sei combattenti morti presso i pagliai del casale Cicconetti a Mentana, che non sai bene se siano francesi, papalini o volontari garibaldini, hanno il potere di suggerire tutto un mondo di sentimenti che, appunto perchè legati al «documento», non possono e non debbono essere suscitati dall'opera d'arte.

E che dire di quei rari passanti in cilindro e abito lungo che si sono fatti fotografare vicino alle trincee improvvisate e ai cannoni, presso le mura cittadine? Qui, come altrove, è colto quell'acre, doloroso senso della realtà quotidiana che si rifiuta alla retorica e sembra vivificare il significato del fatto storico con una punta di inconsapevole grottesco.

Tutto il ciarpame d'un romanticismo esausto si denuncia, invece, negli interni sontuosi o pittoreschi degli studi e dei saloni «fin di siècle», ma tra quella accozzaglia di falsi elmi antichi, armature, lanterne, sculture, strumenti musicali, si staccano per contrasto i volti pallidi dei poeti, dei cantanti, degli artisti dell'Ottocento quasi tutti con l'aria di cospiratori che stiano preparando qualche misteriosa sollevazione.

Ma forse, il gruppo più vivo e originale di fotografie è quello della raccolta Primoli che tradisce l'amore, il buon gusto, la curiosità umana di uno spirito ricco di cultura e di esperienze moderne. Da quelle nitidissime, piccole immagini, (che talvolta sembrano fotogrammi di René Clair) sorge una Roma caratteristica, formicolante oppure desolata e contrastante, quale in pochi diari contemporanei ci è dato sorprendere. E' la Roma dei nostri nonni che, anche quando (come si vede in questa mostra) trasformava la fronte del Pantheon in tempio neoclassico o costruiva un arco trionfale all'inizio del Corso, unendo le due chiese seicentesche, non appare mai «provinciale»: così come nell'occhio d'aquila dei modelli fotografati in posa classica lampeggia uno sguardo d'antica fierezza.

Valerio Mariani

Piazza Barberini

LA DANTE

ALL' ESTERO

● Conferenze sulla letteratura italiana sono state tenute a *Francoforte* dai proff. Erhard Lommatzsch e Fredi Chiappelli; lo stesso Comitato ha organizzato due concerti di musica classica italiana.

● Nell'anniversario della Repubblica italiana ha avuto luogo a *Montevideo* la consegna dei premi agli studenti delle scuole dell'Uruguay, vincitori del concorso su Leonardo da Vinci, indetto dalla sezione universitaria della «Dante» locale. Per la occasione è stata ampiamente illustrata la figura di Leonardo.

● Il Comitato di *Salisburgo* ha organizzato un giornale parlato che viene tenuto settimanalmente dal prof. Edgardo Giorgi-Alberti. Il Comitato tiene pure tre corsi di lingua italiana e promuove conferenze di cultura varia.

● I corsi di lingua italiana del Comitato di *Tripoli*, conclusi alla fine di aprile u.s., sono stati frequentati dai seguenti allievi: corso preparatorio 580, corso iniziale 331, corso avanzato 198. Nei primi cinque mesi dell'anno in corso il Comitato ha promosso numerose manifestazioni culturali; tra le maggiori si segnalano le conferenze sulla poesia del Belli, su S. Chiara, su Umberto Saba e la celebrazione della «Giornata della Dante» tenuta dal prof. Antonio Rebecchi.

● Nel campo della scuola l'attività del Comitato di *Nizza* è la seguente: un corso pratico di lingua italiana e un corso di letteratura e storia dell'arte, tenuti dal prof. Scattolini; un corso elementare di lingua italiana per bambini, tenuto dalla sig.ra Alfei. Numerosissime manifestazioni culturali hanno avuto luogo a cura dello stesso Comitato con una serie di conferenze sui tesori d'arte italiana svolta dalla contessa De Mondesir e con la presentazione di opere teatrali di Luigi Pirandello e di Sem Benelli. Molto successo hanno pure riscosso le proiezioni cinematografiche, i concerti, le recite e l'esposizione delle opere d'arte premiate alla VI Quadriennale di Roma e Mentone. Nel settore turistico la «Dante» di Nizza ha organizzato gite culturali a Roma e a Firenze con la partecipazione di circa cento soci.

● Agli studenti di lingua italiana delle Scuole di *Parigi* la «Dante» locale ha messo a loro disposizione alcune borse di studio per un viaggio in Italia, nonchè un cospicuo premio che sarà devoluto alla migliore traduzione di un'opera italiana.

● Una applaudita conferenza sugli aspetti geografici, economici e culturali delle provincie dell'Italia settentrionale è stata tenuta a *Quebec*, in Canadà, per la «Dante» locale dal sig. Aurelio Percich.

● Per il corso sul Cinquecento italiano hanno tenuto conferenze a *Zurigo* i proff. Diego Valeri, Valerio Mariani e Arnaldo Bascone, rispettivamente su «La lirica italiana del '500», «Bramante e Michelangelo» e «Beato Angelico».

● Durante lo svolgimento dei lavori del 60° Congresso della «Dante Alighieri», che avrà luogo a Pescara e all'Aquila nei giorni 3, 4, 5 e 6 del prossimo mese di settembre, il prof. Howard Rosario Marraro della Columbia University di New York parlerà sui rapporti culturali fra l'Italia e gli Stati Uniti d'America e l'opera della «Dante Alighieri».

● Recentemente si sono chiusi a *Beirut* i corsi di lingua e letteratura italiana organizzati dalla «Dante» nell'anno scolastico 1952-53. Questi corsi in numero di sei, sono stati tenuti a 223 allievi. Attualmente viene tenuto un corso estivo di lingua italiana.

Avanessian - Al pascolo (Da una mostra alla trattoria di "Mamolo", di cui ci occuperemo nel prossimo numero)

Roger Clérici, poeta e italianista di Francia

Contro le rocce a strapiombo che bige e torturate come pelli di vecchi elefanti, torreggiano alla punta estrema della Bretagna — la Pointe du Raz — vengono a schiantarsi, con ventagli giganteschi di spruzzi, i cavalloni in furia dell'Atlantico che s'incunea nella Manica. Là dove un'insenatura porta il sinistro nome di Baia dei Trapassati, un giorno del 1939, un giovane solitario ch'errava, meditabondo, sul costone, preso dalla vertigine di quel rombante orrido rischiò di precipitare nel sottostante abisso. Riusciva nondimeno, e senz'aiuto alcuno, ad aggrapparsi alla roccia, a trarsi in salvo: un poeta e quale poeta, era serbato, per grazia di Dio, alla letteratura francese! Quel poeta sogna, oggi, di tornare «attraverso il paese di croci e di granito», a quella terra scabra «dove soffrono nel vento gli alberi magri», di pregare per quelli che sono caduti nel gorgo, e di riscendere, quando soneranno tristemente i vespri di novembre, alla baia «dove il singhiozzo millenario delle onde addormenterà la sua nostalgia di vivere». Ivi, egli attenderà per l'ultima volta una barca che la bufera gli porti da lontanissimo limbo; tenderà braccia d'ombra ad un fantasma caro; insieme, entreranno nell'albergo di notte — che, per la cronaca, si chiama, lugubre allusione locale, «Hôtel des Trépassés». — ma non vi sarà più nè fuoco nè pasto, come si addice a fantasmi, non vi saranno che immagini morte. Fin che all'ora del riflusso, sarà fatto l'appello dei loro due nomi, e il fantasma caro, «anima promessa all'infinito», si allontanerà sul mare; mentre il vivente, lui, riprenderà il cammino della terra.

•

Ho riassunto, nel maldestro modo con cui una lirica si può riassumere, questi Vêpres de Novembre, *non solo perchè la lirica dà il titolo alla raccolta di Roger Clérici, ma anche perchè vi è, qui, l'atmosfera di tutta la poesia dello scrittore di Bourbonne-les-Bains: mare, vento, solitudine, lontananze, larve amate, voci risorte per un attimo, e sul tutto, il tragico, il disperato, l'allucinante mistero dell'al di là. La raccolta è edita in Italia (Casa ed. Liguria, Genova), e ciò non sembra strano a chi sa che, spenta purtroppo la vecchia guardia dei grandi* italianisants *di Francia, i de Nolhac, Mortier, Hauvette, Hazard, Marchand, Marsan, Roger Clérici rimane, accanto ai pochi Maestri attuali, Bédarida, Pézard, Bestaux, Hayward, Pomès, Bertrand, tra i pochissimi nuovi di autentico valore che si siano consacrati con intelligenza d'amore allo studio e alla divulgazione della letteratura italiana, anche in atto. Ricordo di aver veduto Roger Clérici al Congresso Internazionale della Poesia, tenutosi a Palermo, auspice Federico de Maria, nel giugno 1951; ma chi, in quell'uomo ancor giovane dai capelli a spazzola sulla faccia cotta di mare, dalla blusa candida di* barman *d'alto bordo, alquanto schivo, anzi addirittura ombroso; chi, in quel perfetto conoscitore delle nostre lettere d'oggi, avrebbe sospettato il poeta d'un chiuso mondo, tutto suo, quale si rivela in* Les Vêpres de Novembre?

Per penetrare in questo suo mondo, così sconcertante a tutta prima e così cattivante a poco a poco, il dato di biografia con cui ho aperto l'articolo non è affatto superfluo; così come non inutile è il sapere che il fantasma caro è quello del fratello di sua madre, morto ad appena trentadue anni, di appena due lustri più anziano di lui e, a lui, fisicamente somigliatissimo, adorato, dal giovinetto, con quel cieco trasporto che, da ragazzi, noi riversiamo in chi ha soltanto una peluria di baffetti in più (si pensi a Le grand Meaulnes, *il «grande amico»). Il ricordo di questo morto prediletto, la spasmodica ansia («Ho male di te come il primo giorno!») di ritrovarlo, di rivederlo, sia pure «tra due maree», sia pure sugl'invisibili «moli dell'alba», fuori dello spazio, e lui, il maggiore, parimenti ansioso di rivedere il fanciullo di poco suo minore; ecco ciò che ha permeato come d'una nebbia d'inguaribile malinconia tutta l'ispirazione di Roger Clérici, ecco ciò che i non molti ma intensissimi componimenti della raccolta plasma d'un volto inconfondibile e altamente patetico.*

Quei fantomatici vascelli senza contorni, i quali salpano verso le isole che non esistono sulle tappe, che sono forse «sul versante invisibile del mondo»; quelle barche da Stige che non lasciano scia e approdano a continenti a noi sconosciuti; quelle gettate su cui il vivente avanza con il «gusto di morte ch'ebbe alle labbra da quanto fu reso a sè stesso»; quel mare che rugge o piange o mugola, come una creatura in sonne, contro gli scogli; quelle case che vogano nel vento sui flutti degl'inverni, e porte gemono aprendosi, e vecchie lampade si accendono, bucando la notte; il vento, il vento, infine, venuto da più lungi della landa, che, «corridore d'inverni e d'oceani», sibila nella potente evocazione delle sorelle Brontë (Wind's Daughters): *tutto, in Roger Clérici, ha una sua ragion d'essere, tutto ha radici profonde, tutto è veicolo al poeta per il tentativo di raggiungere l'irraggiungibile, di conoscere l'inconoscibile. Tentativo vano, poi che nessuna traccia, poi che nessuna scia, poi che vestigia dei morti non sono rimaste che possano «restituire il loro viso distrutto». Se egli li cerca nel sole, sui luoghi dove echeggiarono i loro passi, è un silenzio anche peggiore, una più spessa e più triste assenza che lo riconduce all'argilla compatta, rinchiusa su di essi da tempo. E allora, è lo conforto, dolce e rassegnato, dal quale nasce la poesia.*

Ma questa stessa angoscia d'impossibilità e d'intangibilità, queste prospettive d'infinito e d'eterno, danno al canto di Roger Clérici una risonanza grave e dolorosa e, in pari tempo, un afflato visionario che si riflette anche nell'ampia costruzione dei versi, e che mi ha fatto pensare al grande Milosz. Non tanto al Milosz mistico del Don Miguel Manara, *quanto a quello delle liriche, quello dei morti nelle isole Lofoten, della sinfonia di novembre. Sono lieto di apprendere che il celebre poeta belga Maurice Carême ha avuto, per la poeta di Roger Clérici, la stessa intuizione. «Essa ha anche un lato fantastico — dice il Carême — che mi fa irresistibilmente pensare a Milosz, di cui egli ritrova talvolta il sordo murmure d'eternità. Anche la sua tecnica è estremamente sottile e quel ritmo ad un tempo possente e fluido di onde che si succedono finisce con il bagnarvi fino all'anima d'una malinconia indelebile. Sì, sono proprio vespri di novembre, ma d'un novembre talmente lontano, talmente autunnale, d'un novembre che ha accumulato tante foglie morte, venti tristi, richiami disperati, che se ne esce rabbrividendo, inquieti per sempre, malati per sempre d'un al di là d'infanzia e di purezza».*

Roger Clérici, il poeta che si è «così a lungo curvato sull'invisibile», offre, ad onta del suo cupo pessimismo, un'ancora di salvezza. «Il Dio di cui mi avete appreso il nome, che sarebbe se non si rendesse un'altra luce, un sole che non vedrete annegarsi ogni sera sull'orizzonte del fiume?». Ch'è già, in tanto buio, il conforto ineffabile della Fede. Se non m'inganno di grosso — ma con me s'ingannerebbero il Carême e Guy Lavaud, Sally André Peyre e Albert Ayguesparses — la poesia francese conta un'indimenticabile voce di più.

Lionello Fiumi

BACCHELLI - BECK
COMENIUS - D'ANNUNZIO

VETRINETTA

HYTIER - PIPERNO - RAYA
RUSSEL - VAN PUYVELDE

GINO RAYA, ***Romantici francesi. Saggi e traduzioni*, Firenze, Le Monnier.**

Il volumetto del Raya presenta un duplice interesse: quello intrisecamente critico e quello informativo. L'autore, in un primo capitolo, sintetizza i caratteri fisionomici del Romanticismo francese. Tale capitolo, se avrebbe richiesto svolgimento di maggior impegno, anche in poche pagine riesce, comunque, ad illustrare a sufficienza quel fenomeno letterario, almeno per introdurci nei capitoli successivi.

I quali trattano del concetto mitico, politico, morale, sentimentale e paesaggistico, che i Romantici ebbero dell'Italia.

Più decisamente rivolti alla critica sono invece gli altri capitoli sulla Stael romanziera, su Roma nell'opera di Stendhal, e su Delphine de Girardin sono invece gli altri capitoli sulla Staël narratrice dove ritroviamo l'acutezza e la sensibilità che già conoscemmo in altri saggi del Raya. Analogamente dicasi per «I vermi di Baudelaire», che è un rapido elzeviro.

Il volumetto si chiude con alcune traduzioni da Emile de Girardin, De Vigny, Hugo, Baudelaire, Prudhomme.

ARMANDO ZAMBONI

•

COMENIUS, ***Didactica Magna*, Introd. e comm. di Mario Milana. Traduzione di Giuseppe Barone. Principato, Mil.-Mess. 1953.**

E' il XXXV° volume delle *Letture filosofiche* della Editrice Principato, e contiene una meditata scelta dei principali passi del capolavoro comeniano. Il libro s'impone all'attenzione dei docenti ed esige la buona stima dello studioso: perchè si avvantaggia di essenziali pregi scolastici e critico-filosofici, e però può pretendere di apportare un sostanziale contributo alla bibliografia di Comenius.

Un primo pregio, che va subito messo in rilievo, è d'ordine testuale relativo ai passi scelti: i quali ci sono offerti in una nuova traduzione di Giuseppe Barone. «Era proprio necessaria una nuova traduzione?» si domanda il Barone nella *Avvertenza del Traduttore*. Una nuova traduzione, come questa del Barone, è sempre necessaria. Il lettore provveduto legga questi passi scelti di Comenius e li confronti col testo latino: potrà rilevare, nella traduzione, la massima fedeltà alla scrittura originale, insieme ad una dignitosità espressiva, sobriamente elegante: sopratutto di quell'ottima qualità stilistica che è la chiarezza. Il criterio di «fedeltà ed esattezza scrupolosa», a cui il traduttore dice di essersi attenuto, può considerarsi felicemente riuscito; il che implicitamente comportava la «innovazione stilistica» che è registrabile in questa traduzione: quella cioè di tradurre il testo con l'impiego del minor numero di parole possibile, riducendo la parola italiana all'essenziale, aspirando ad una sintesi, quanto più contratta senza essere concettualisticamente deformante, del rapporto concetto-parola, che poteva generare oscurità e s'è risolta invece in un testo italiano che è esempio di fedeltà, concisione, eleganza, mirabili. La verità è che il Barone ha tutti i numeri per offrire eccellenti risultati e rendersi benemerito in tal genere di lavoro. Perchè Egli può, da un lato mettere a profitto l'esperienza di una lunga e amorosa consuetudine di studio e della *lingua* e di testi latini; e, dall'altro, è in grado di disporre di larghi mezzi tecnico-espressivi reativi al *linguaggio* filosofico. Sicchè ci permettiamo di suggerirgli (e il Barone voglia scusarcene): perchè non completa questa traduzione, estendendola a tutta la *Didactica Magna*, sì da offrircene il testo italiano in una edizione integrale che, di là dalle esigenze meramente scolastiche, possa soddisfare alle istanze, a quelle indispensabili «strumentali» di lavoro, degli specialisti cultori di scienze filosofico-pedagogiche? E' vero, ci sono le traduzioni, per più rispetti pregevoli, del Gualtieri e del Calò. Ma gli esempi di correzione e di novità che questa del Barone offre, riescono bene a giustificare il nostro desiderio (intanto sappiamo che il Barone sta lavorando ad una traduzione in italiano del *De hominis dignitate* di Giovanni Pico della Mirandola su cui, alcuni anni fa, pubblicò pure due interessanti studi: (cfr. *G.B., Giov. Pico d. Miran.*, Profilo biografico, Edit. Gastaldi, Milano 1948; e G.B., *Umanesimo filosofico di G.P.d.M.*, ibidem 1949).

L'altra fatica — di scelta, di sistemazione strutturale dei vari passi e della loro analisi — si deve a Mario Milana. Il quale opportunamente ha fatto precedere alla parte antologica, oltre un cenno biografico su Comenius, due capitoli in cui si puntualizza il passaggio *Dall'instauratio Magna alla Didactica Magna* e si discute su *La scienza pedagogica e i suoi problemi fondamentali*: attenta ricognizione nel mondo del pensiero pedagogico comeniano di cui vengono posti in luce gli aspetti positivi (cfr. il superamento comeniano di Telesio e Bacone, p. 14) e si segnano anche i limiti (cfr. quelli che sono fatti scaturire dal concetto di una scienza pedagogica come imitazione della natura, ma «purtroppo priva del senso della dinamicità della realtà spirituale», pag. 19). Segue la scelta antologica divisa in quattro parti obbediente ciascuna a un criterio — di selezione e di raggruppamento dei passi — tale che quelli della prima parte riescono a lumeggiare *L'Umanesimo di G. Comenius*; quelli della seconda la *Riforma didattica e i suoi fondamenti* nonchè le *Parti dell'educazione e i metodi per l'insegnamento delle scienze, delle arti, delle lingue, della morale e della religione* (questa è la parte più ricca di brani); i passi della terza parte si riferiscono invece a *La nuova organizzazione della scuola*, quelli della quarta, infine, a *La panmetodica e i libri panmetodici*. Ognuna di queste quattro parti è preceduta da altrettanti saggi introduttivi del Milana; saggi che non sono soltanto degli «esploramenti» finissimi per una più intelligente comprensione dei brani comeniani a cui introducono, ma riescono anche dei saggi critico-filosofici che pretendono il riconoscimento di una validità scientifica. Ed è in essi che il Milana viene sottolineando — con opportune decantazioni — la *attualità* di molte posizioni della scienza pedagogica di Comenius, come quella relativa al rapporto della libertà dell'educando e dell'autorità dell'educatore nel processo educativo (ma cfr. anche le varie altre posizioni comeniane riportate nella luce delle più moderne istanze pedagogiche: quella della universalità della istruzione, dell'educabilità dei minorati psichici, della necessità di una conoscenza psicologica dell'educando, della scrupolosa cura dell'infanzia, dell'intuività del metodo ecc...).

Forse sarebbe stato opportuno che il Milana si fosse preoccupato di accompagnare il giovane studente nella lettura dei brani scelti apponendovi convenienti note spiegative — e anche critiche —, puntualizzando così, con riferimenti precisi testuali, il suo pensiero, in circulata armonia con quanto detto nei saggi introduttivi; forse, sempre per maggiore comodità del lettore, sarebbe stata opportuna una maggiore varietà nell'impiego dei tipi per la stampa di questo volume che, così com'è, riesce tipograficamente alquanto uniforme, con qualche disagio del lettore.

Ma a questi, che in fondo sono rilievi che non incidono sui sostanziali meriti del libro, si potrà — nel caso che si attribuisse loro una qualche convenienza — benissimo ovviare in una seconda edizione, mentre a questa prima auguriamo ogni fortuna nella scuola e per la scuola italiana.

PIETRO CALANDRA

•

BERTRAND RUSSEL, ***Saggi Scettici*, Bari, Laterza.**

«La logica era una volta l'arte di trarre conclusioni: oggi è diventata invece l'arte di astenersi dalla conclusioni, poichè s'è visto che le conseguenze che noi ci sentiamo naturalmente portati a trarre non sono quasi mai valide. Concludo perciò che la logica dovrebbe essere insegnata nelle scuole allo scopo di insegnare agli uomini a non ragionare: giacchè, se ragionano, ragionano quasi certamente in maniera sbagliata» (pag. 84): che è la formulazione di uno scetticismo più volte contraddetto all'interno delle ragioni russelliane, e perfino dall'*impresa* volteriana premessa alla raccolta dei saggi: «Aimer et penser: c'est la véritable vie des esprits». Lo stesso Russel, in un momento paradossale si domanderebbe se è, in fondo, possibile, amare e pensare. Filosofia è già amore di sapienza; ma poichè l'uomo non è in massima *nè* sapiente *nè* saggio, e se lo è si sente costretto a vivere lontano dai propri simili, filosofia è amore del sovrumano (per noi, ma non per il Russel, del divino). Dunque, Russell non ci spaventa e non ci dispiace, perchè il suo dubbio, come ogni altro dubbio, ci può guidare al *sommo, di collo in collo*; d'altronde, il suo scetticismo è così integrale, che egli non esita a riguardare con sospetto le sue stesse più solide convinzioni, teoricamente partecipi d'ogni possibile stortura.

Quanto alla filosofia, o piuttosto alla tonalità filosofica del Russell, con uno scherzo conforme al suo stile, la diremmo congeniale a un Sancho Panza lettore dell'Enciclopedia francese e ammiratore di Shaw, ma totalmente privo di fanatismo, fin di quello che pone la propria persona al centro dell'universo. Con ciò si dice quanto poco sia accettabile la speranza di Russell, che l'èra di una ragione sorretta dal buon senso sia vicina, e che tutte le *prose*, a cui il Russell suggerisce di adeguare pensiero ed azione, siano mai rettamente interpretate. Sarebbe come pretendere l'interdizione e l'eliminazione razionale dei Don Chisciotte. Così che questo conversevole e apparentemente giocondissimo autore lascia un'impressione finale di gran solitudine e di ineliminabile tristezza. Ma la lettura del Russel è oltremodo stimolante, e la sua polemica è spesso giusta ed utile anche ai cultori e difensori di idee da lui profondamente (ma garbatamente) avversate.

O. S.

•

JEAN HYTIER, ***La poétique de Valéry*, Parigi, Armand Colin.**

Questo complesso e compiuto saggio sulla poetica di Paul Valéry è dovuto ad uno dei più agguerriti studiosi e critici d'Oltralpe, autore tra l'altro di un lavoro attinente alle tecniche moderne del verso francese, che oggi fa testo, e di una pubblicazione assai apprezzata sull'arte di André Gide.

Il saggio esamina gli elementi della dottrina che il grande Lirico lasciò sparsi in studi prefazioni conferenze corsi accademici corrispondenze pensieri notazioni, e li raggruppa intorno a dei centri concettuali, avviandoli ad una unità che il Poeta non si propose.

Hytier parte dalla funzione che esercitano nella creazione poetica di Valéry l'intelligenza e la sensibilità, passa all'arte del linguaggio, si sofferma sui temi, diremmo, obbligati, della oscurità e della poesia assoluta, della ispirazione e del lavoro, analizza l'arte della composizione, imposta il problema della esecuzione e chiude con la cosiddetta teorie degli effetti.

Poichè, come s'è detto, il *dato* è costituito dai testi valéryani in prosa, quasi atomisticamente disposti a corona della sostanza salda e compatta dell'opera in verso, è facile immaginare a quale immane fatica si sia sottoposto Hytier per dar corpo di teoria ad una tal galassia di riflessioni considerazioni e meditazioni, spesso in contraddizione tra di loro, che ci hanno confermato nel giudizio da noi già espresso in materia proprio su queste colonne.

Indubbiamente, quanto Valéry ha lasciato scritto in sede di poetica è sempre degno del massimo rispetto e concorre in larga misura ad illuminarci sulla interpretazione e la valorizzazione della sua poesia; ma non sapremmo, in verità, come elevare le sue proposizioni a fondamenti di estetica, a scienza dell'arte, a filosofia del bello, universalizzando in forma concettuale necessaria pensieri instabili, filosofemi incerti, giudizi contraddittori non dedotti da un rigoroso principio, speculativamente.

Ma noi, ad un grande poeta come Paul Valéry non abbiamo mai chiesto di essere un grande filosofo; se non avesse scritto che la *Jeune Parque*, già gli dovremmo una riconoscenza infinita per aver donato al mondo della poesia, dell'eterna poesia, un capolavoro di più.

Siamo molto grati, per altro, a Jean Hytier di aver col suo saggio — dove gli aspetti vacillanti della dottrina valéryana sono coscienziosamente posti in rilievo ad uno ad uno — se non esaurito l'argomento, certo recato ad esso uno dei più efficienti ed esaurienti contributi.

RENATO BUCCI

•

LEO VAN PUYVELDE, ***Rubens*, Bruxelles, Editions Elsevier.**

Nella premessa si legge: «La storia dell'arte soffre ancora di quella tara di origine germanica di cui è gravata la ricerca scientifica. Nel redigere il presente volume, ci siamo studiati di evitare un superfluo spiegamento di erudizione. La vera storia dell'arte comincia là dove termina l'erudizione». E valga il vero. Intanto, l'autore di questa monografia monumentale è il direttore dei Reali Musei del Belgio, oggi considerato una delle maggiori autorità sull'arte fiamminga. In questa egli si propone di dissipare le vociferazioni e le leggende che si andarono accumulando sul grande artista, deformandolo, e di confutarle, riportando la cronaca della sua vita, ai fatti reali, in base a una stringente documentazione. Quindi, purgata la biografia di tante scorie, si dilunga sull'essenza del suo genio creativo. L'analisi appunto vi è condotta con circospezione sino in fondo, dovunque sottolineata da un consapevole entusiasmo. Egli assegna l'autenticità rubensiana ad opere che l'avevano dubbia, e scarta con evidenza dimostrativa molte attribuzioni. In ogni punto dell'opera, è riconoscibile, ripetiamo, la competenza di un grande specialista. Evidentemente è logico che un critico fiammingo debba sentirsi tenero per il principe dei pittori fiamminghi. Egli è affascinato alla «vitalità, l'ampiezza del più prodigioso creatore di forme viventi». Nondimeno, gente di altri gusti e di altri climi, potrebbe ritenersi scettica a questo riguardo; la loro esperienza, dopo tante artistiche rivoluzioni, potrebbe averli sviati. Potrebbe insomma indurli a obbiettare che ferma restando la versatilità dell'artista, vi si nota una foga tramutata in pletorica faciloneria, una solennità mescolata alla tenerezza puerile, una caotica promiscuità del sacro e del profano; un'ampiezza di concezione estesa sovente fino a un senso superfluo del colossale; tutte incoerenze e incontinenze collegate del resto al barocco che imperversava. Ma questo potrebbe dire che arriva a negare l'originalità del suo genio. Indubbiamente Rubens rimane tuttora una personalità invadente, che si valse della sua fecondità fluviale, per assicurare al suo repertorio la parte del leone, nelle quadrerie più famose.

GINO SIRRI

•

G. D'ANNUNZIO, ***Primo Vere - Canto Novo - Intermezzo*, Bologna, Zanichelli.**

Un'altra bella e meritoria fatica di Zanichelli e Palmieri, dopo l'altra notissima, delle *Laudi*. Questo primo volume delle *Poesie complete*, comprende le liriche dell'adolescenza e della giovinezza, nella già ricchissima parabola che va dal *Primo vere* all'*Intermezzo*, cioè dal primo impulso carducciano a quello del decadentismo europeo, le cui punte migliori e non tutte artificiose si ritroveranno nei voll. II e III, rispettivamente: l'*Isotteo* e *La Chimera*, e le *Elegie romane* e il *Poema paradisiaco*. Seguiranno (IV) le *Odi navali* con le poesie «extravaganti» o inedite o disperse.

L'interpretazione e il commento del Palmieri rappresentano, anche qui, l'assiduo e illuminato apporto ben noto dal precedente delle *Laudi*. Amore pazienza e buon gusto, dottrina e intuizione hanno assistito il Palmieri in questa prova non meno che nelle altre, con il risultato che la sua fatica è ormai fondamentale agli studi dannunziani. La cultura italiana, che potrà apprendersi, discutendo, a questa o quella interpretazione, gli deve molta gratitudine per la somma di un lavoro donde si moverà ad infinite altre illazioni, ma finalmente sul piano di una conoscenza integrale a cui nessuno quanto il Palmieri ha contribuito.

P. B.

•

DARIO CESARE PIPERNO, ***S. Francesco all'isola degli uccelli. Sette episodi della vita di Gesù*, Vicenza, Editrice Gallo**

Figura singolare d'industriale e di scrittore Dario Cesare Piperno, e per questo particolarmente simpatica, perchè costituisce un raro esempio dell'uomo d'affari che non si inaridisce nel professionismo materiale, ma integra la vita con interessi superiori, che sono poi quelli più propriamente umani. Invero in lui non è venuta meno la suggestione del bello e l'anelito della ricerca, che sa vivere pur in mezzo alla febbrile attività del commercio.

Il Piperno ha al suo attivo un'ampia produzione teatrale, e il *S. Francesco* e i *Sette episodi* sono le ultime di una serie di operette a soggetto sacro, a cui egli si è dedicato da quando è passato al Cristianesimo.

E però in esse, più che la pretesa letteraria, vale lo schietto sentimento religioso del neofita. Del resto l'autore stesso sembra trascurare l'effetto spettacolare e la complessità scenica, per concentrarsi sul significato lirico e sapienziale del fatto.

Nel *S. Francesco* il Piperno ha modo di esplicare la sua esperienza specifica, per rendere la psicologia di Pietro Bernardone, che riacquista così un po' di quella paterna umanità, ignorata dalle presentazioni più o meno unilaterali. Nessun padre, se amava e vagheggiava nel figlio unico l'erede del casato come faceva Pietro, si sarebbe salvato dallo scandalo di fronte alla inaudita rivoluzione ascetica di Francesco.

Si può dunque dire che in questi tentativi drammatici il Piperno rivive lo spirito e lo schema della Sacra Rappresentazione, almeno per quel che riguarda il candore lirico e l'ardenza mistica. E' pertanto da compiacersi con l'illustre autore, augurando nuove fortune alla sua passione teatrale.

AMERICO DE PROPRIS

•

RICCARDO BACCHELLI, ***Lo sa il tonno*, Milano, Rizzoli.**

La quarta edizione di uno dei più felici libri del grande scrittore, che in fascetta è definito: «Presagi e profezie purtroppo avverate». Noi aggiungeremmo: «...e destinate ad avverarsi sempre nel futuro», come ogni scritto ispirato a una salda moralità e al buon senso, che passando per i regni di Fedro o Esopo, confondono le loro origini con le arcaiche assennatezze dei patriarchi. Nuovo è il sale, nuovo il lievito: nostri, in uno stile che lungi dall'invecchiare, attesta uno dei momenti migliori del Bacchelli ormai classico.

A. F.

•

BÉATRICE BECK, ***Léon Morin Prêtre*, Paris, N. R. F..**

Continuazione dalla pag. 2.

lore); ciò che del resto si nota in molte altre opere della Resistenza francese; e così, mostrando dei protagonisti senza veri antagonisti, non può mai attingere a un brivido d'epopea, fornendoci soltanto dei quadri pittoreschi e strani contemplati con uno spregiudicato brio.

C'è in Barny, al principio, ed è altra notazione felicissima, un orgoglio superumanistico spinto fino alla morbosità: essa *non può sopportare* di brindare in compagnia, perchè si sentirebbe accomunata agli uomini qualunque nella loro mediocrità e meschinità. Finge di bere, e furtivamente butta via il vino, come chi teme di essere avvelenato!

La sua «anormalità» appare ancora più evidente nelle cose dell'amore e della sensualità: essa è attratta ugualmente dalla bellezza maschile e da quella femminile.. E riferisce tutto ciò (narrando in persona prima) con una spigliata *obbiettività* che è, artisticamente, il fascino precipuo del libro, e che si addice benissimo al particolare *cran* di questo personaggio. Sì, essa ha *du cran*: coraggiosa, intelligente, decisa a guardare le cose in faccia, ma alquanto squilibrata, e poverissima di senso morale.

Perciò il lettore attento e sensibile s'avvede subito ch'essa, dopo la scena del confessionale, è attratta e dominata dal fascino personale di Léon Morin, non da un genuino miracolo della «Grazia». Che alla fine si comporti press'a poco come la moglie di Putifarre, è conclusione troppo naturale per i poveri moventi di quella conversione. E il romanzo sarebbe interamente bello, se tutto tendesse a quello scacco, e lo presentasse come tale, trovando la sua conclusione nella sconsolante aridità di chi è rimasto con un pugno di mosche in mano, mentre l'altro personaggio, Morin, possedendo realmente un ideale, prosegue imperterrito, e fa presto a riprendersi anche nei momenti di stanchezza. Ma la Beck, non consapevole del tutto delle intime manchevolezze della sua protagonista, sbaglia il finale, conservando a Barny, e al suo caso, più «aureola» religiosa di quanta essa ne meriti. Il suo assunto di acuminata obbiettività non giunge sin in fondo. E così essa vien meno alla sua propria estetica.

Vero che la Beck suole confessare il carattere autobiografico dei suoi racconti; vero che essa ha già pubblicato due altri romanzi su Barny, e ne pubblicherà ancora. E poichè essa (diventata segretaria di Gide) si è riallontanata dalla religione cattolica, è da ritenere che nelle sue opere future ci narrerà anche di questo riallontanamento. Ma non può soddisfarci che *questo libro* attenda il suo completamento, la sua conclusione naturale, da un altro libro. Già qui doveva esserci il finale arido che tutto postulava. E una ben più chiara consapevolezza che con una autentica conversione religiosa il subire il fascino maschile di un prete, non ha *niente* in comune, tranne qualche autosuggestione ingannevole, di cui il Romanziere non dovrebbe essere vittima insieme col personaggio.

ALDO CAPASSO

2

Le vere cause della tragedia di Tiberio Gracco

Mal difesi dalla maggior parte dei tribuni della plebe, atoni o asserviti al Senato; di rado fruenti di larghe distribuzioni di terre, viritarie o coloniali, essi non erano sorretti che da aiuti aleatori e momentanei, quali le distribuzioni di grano a sottoprezzo o gratuite, le largizioni dei ludi, e le *sportulae* dei patroni. I ricchi plebei, cavalieri o libertini, dediti ai commerci, alle industrie, ai traffici bancari, agli appalti, lamentavano di non avere un'importanza politica adeguata alle loro capacità economiche, di essere sfavoriti nei loro affari, e disistimati nell'opinione pubblica. I Latini e gli alleati Italici si lagnavano che il governo, da tempo, concedesse con estrema parsimonia la cittadinanza romana: di essere esclusi dai comandi militari, dai governatorati della provincie, dalle ambascerie, dalla partecipazione all'introito delle decime dei portori e di gran parte dei bottini di guerra; infine di essere troppo spesso trattati con alterigia ed ingiustizia dai Magistrati dell'Urbe. Quanto ai provinciali, si trovavano gravati e lesi dalla organizzazione, copiata sulla Cartaginese, che Roma aveva adottata per le provincie, considerate come « praedia populi Romani », e quindi rette da magistrati militari di potere illimitato, e tenute fuori da ogni concreta possibilità di essere mai equiparate all'Italia.

•

Contro questa strapotenza della classe nobile, imperniata nel Senato, identificatosi col Governo, e al suo consueto disinteresse per i problemi sociali, morali e politici ora elencati, non erano però mancate reazioni più o meno estese, le quali precorsero e prepararono le concezioni di Tiberio Gracco. Mette conto di richiamare alla memoria un paio di queste azioni precorritrici, incominciando da quella di C. Flaminio Nepote, tribuno della plebe nel 232, console nel 223 e nel 217, vinto e caduto nella battaglia del Trasimeno, promosse dei plebisciti, con cui si sforzò di concorrere alla soluzione di quei problemi, ma fu un fiero oppositore del Senato, a cui intendeva che fosse ritolto il potere, sottratto al popolo ed ai magistrati. Nel 232, tribuno della plebe, opponendosi al sistema in uso, di lasciar occupare da latifondisti, adibenti schiavi, o di riaffittare agli indigeni spodestati, larghe zone dell'agro pubblico formatosi in Sicilia, in Sardegna, in Corsica e nella Cispadana, promosse dei plebisciti, con cui si obbligavano i latifondisti a valersi di un'aliquota di salariati liberi; e per volontà del popolo, fece dividere visitariamente a nullatenenti le terre tolte ai Galli Senoni e ai Piceni, a sud di Rimini.

Questi plebisciti, che, ripeto, investivano il popolo, invece del Senato, del problema di creare nuovi cespiti di vita per migliaia di plebei, furono terribilmente ostacolati dai Senatori, sotto la guida di Fabio Massimo — e ciò spiego la tradizione avversa a Flaminio, perchè fissata da uno storico di quella famiglia, Fabio Pittore —, facendo intervenire contro al tribuno suo padre, ma inutilmente. E così, quando nel 223 Flaminio fu console, sferrò una vera battaglia, per il potere dei magistrati, mentre il Senato cercava di farlo deporre, e di sua iniziativa occupò vittoriosamente nuove zone della Padana, per sistemarvi altri nullatenenti, nelle colonie di Piacenza e di Cremona; ottenendo poi dal popolo il trionfo che il Senato gli negava. Più tardi, mentre si presentava candidato per il consolato del 217, in difesa dei cavalieri, e per frenare le velleità affaristiche dei Senatori, appoggiava la rogazione del tribuno C. Claudio, vietante ai *patres* di possedere navi, atte al mare, di tonnellaggio superiore a 300 anfore; perchè, sfruttando il dominio dei mari, non si dessero all'importazione di prodotti stranieri a danno degli italiani, e alla pirateria, distraendo i loro fondi dalle migliorie ai latifondi, scadenti a pascolo. Nell'opera di Flaminio è dunque evidente, non solo il miraggio di risolvere il problema sociale, ma anche di ostacolare il predominio politico ed economico dei Senatori, e di contrapporgli il popolo, guidato da magistrati di eccezionale capacità, a diretto contatto con le masse, onde risolvere i problemi inveterati, col suffragio dei più.

Un altro forte passo, in direzione non del tutto analoga, fu fatto, nonostante l'opposizione accanita di parte dei Senatori, guidati da Catone, da P. Cornelio Scipione, l'« Africano »: il quale però, servendosi dell'appoggio di un'altra fazione di *patres*, costituenti la maggioranza, e assurgendo a *princeps* di quell'assemblea, riuscì ad obbligare il governo stesso a farsi riformatore, senza che fosse necessario un rovesciamento della costituzione vigente. Egli riuscì così a porre un fermo al sistema provinciale, *in primis* non creando nuove provincie; e non pretendendo l'asservimento o lo smembramento totale dei nemici vinti: Cartagine, il regno Macedonico ed il Seleucidico; ma accontentandosi della creazione di sistemi equilibrati di stati liberi, orientati su Roma, di cui tutti riconoscevano l'amicizia e la tutela. Egli diede pure un forte contributo alla soluzione del problema dei nullatenenti, con grandi distribuzioni viritarie di terre nel Bruzio, in Lucania ed in Apulia, colla fondazione e il rincalzo di numerose colonie latine e romane, coi provvedimenti perchè i latifondi non scadessero a pascolo, limitandovi il numero dei greggi. Volle anche che fossero soddisfatte equamente le aspirazioni degli affaristi cavalieri, aprendo alle loro imprese i paesi entrati come amici nell'orbita di Roma, e concedendo loro segni ambiti della loro dignità. Infine favorì i Latini e gli alleati, ammettendoli nelle nuove colonie latine, concedendo la cittadinanza romana ad alcuni dei loro centri, e lasciandone inurbare 12.000 in Roma, per divenirvi cittadini stabili.

Ma contro questo grande riformatore, che rivestì cariche pubbliche per prolungati periodi, e fu il vero arbitro di Roma, dal 206 al 187, si fece sempre più dura l'opposizione dei Catoniani; sicchè dopo l'esilio dell'Africano, i sistemi suoi, nel cinquantennio che seguì, furono tutti distrutti, e cancellati. L'interprete maggiore di quel ritorno alla tradizione di governo schiettamente oligarchico fu il secondo Africano: P. Scipione Emiliano. Ne seguirono: la ripresa del sistema provinciale, in Africa, in Macedonia e in Asia; le distruzioni orrende di Cartagine, di Corinto e di Numantia; le guerre Servili in cui gli schiavi cooperarono coi nullatenenti rurali contro i latifondisti e contro Roma; le prime minacce degli alleati, stanchi di versare il loro sangue per Roma, senza ottenerne adeguati vantaggi; i contrasti sempre più gravi fra la classe equestre e quella senatoria; la decadenza degli eserciti, denotata nei quadri per le difficoltà di arruolamento, e di rendimento minore per l'indisciplina e l'avventurosità dei legionari.

•

Cose tutte che Tiberio Gracco, nipote dell'Africano, poco più che adolescente, constatò di persona quando partecipò alla guerra di Spagna. Egli vide allora le piane e vallate dell'Etruria semideserte, in cui si aggiravano quasi soltanto gli schiavi barbari, addetti alla pastorizia; poi, sotto Numanzia, partecipò alle gesta poco gloriose dei legionari, finite colla pace ignominiosa imposta dagli Iberi al console Mancino; infine, a Roma, si sdegnò per la mortificante procedura del Senato, e degli uomini che ne erano a capo, per non eseguire i patti conclusi col nemico dal console vinto. Tutto pareva disfarsi nell'organizzazione interna della metropoli, in rapporto inverso colla estensione e colla violenza del suo dominio; troppo si era imposta la nuova capziosa conseziome utilitaria, e si erano smarriti gli antichi concetti del giusto, già fondamentali per il popolo Quirite.

Ecco perchè Tiberio Gracco concepì anche una riforma politica, che non solo affiancò, ma sovrastò quella prettamente economico-sociale della distribuzione agraria, su cui sogliono fermarsi esclusivamente gli studiosi. La sua prima chiara manifestazione si ebbe al momento del contrasto col tribuno suo collega, Ottavio.

Quando Tiberio Gracco, ai comizi di aprile del 133, invitò lo scriba a dar lettura della sua proposta per la legge agraria, M. Ottavio, che gli era fin qui stato amico e famigliare, qualunque fosse il motivo che lo decise, oppose il suo *veto*. Tiberio, colto di sorpresa, e per stornare il tumulto che ne sarebbe derivato, rinviò il comizio, fiducioso che il giorno appresso, di fronte allo spettacolo di forza dei sostenitori del progetto, il collega non avrebbe insistito nel *veto*. Ed invece Ottavio insistette. Scoppiò dunque il tumulto; e Tiberio, per sortirne, accettò la proposta di alcuni ottimati, di sottoporre la controversia al Senato. Ma, presentatosi nella Curia, fu accolto con oltraggi dagli avversari. Era, secondo lui, la prova concreta della connivenza di Ottavio con quei Senatori, invece di aver a cuore, come tribuno, le necessità della plebe; la dimostrazione che alcuni tribuni non si ritenevano più membri di una magistratura classista: e che si doveva, innanzi tutto, restaurare questo principio assoluto, se si voleva ridare al popolo i poteri, usurpatigli dal Senato. Fino a che tra i tribuni sedessero elementi asserviti al Senato, pronti a valersi del veto, a favore degli ottimati, il popolo non poteva iniziare con speranza la sua crociata per il recupero dei poteri.

Insolentito nella Curia, Tiberio tornò nel Foro, e promise ai plebei che il giorno appresso, insieme con la rogazione agraria, avrebbe messa ai voti la destituzione di Ottavio, tribuno ostacolante il popolo che l'aveva eletto, perchè in combutta con gli avversari. Ma quando, l'indomani, si giunse alla votazione per la destituzione di Ottavio, e la prima delle 35 tribù ebbe votato in tale senso, Tiberio pregò invano Ottavio di recedere dal veto; e la preghiera fu da lui ripetuta, prima che si raggiungesse la maggioranza, ossia dopo il voto della 17ª tribù. Sicchè, quando la maggioranza fu raggiunta, e Ottavio si ritirò, gli venne sostituito, con votazione suppletoria, un nuovo tribuno, Mummio.

Le idee degli avversari di Tiberio Gracco, furono, allora, sintetizzate in un'orazione di T. Annio Lusco, il quale sostenne che Gracco avrebbe dovuto pagare il fio, alla scadenza della carica, per aver violata la Sacertà del potere tribunizio, ch'era stato concepito, fin da principio, come collegiale per eccellenza. Certo, se si potevano citare esempi di consoli destituiti (nel 292, 223, 209, 204, 162, 137), non pare che tornasse alla memoria nessun caso di revoca, da parte del popolo, di tribuni della plebe. Ma Tiberio rispose ad Annio Lusco, che la Sacertà dei tribuni doveva essere subordinata a che essi agissero per il bene del popolo; il che dimostra chiaramente la sua intenzione rivoluzionaria, di spezzare il connubio, ormai abitudinario tra il Senato, ed almeno un tribuno della plebe di ogni anno, per impedire i plebisciti con valore di legge.

Va da sè che, con ciò, non sosteniamo che l'atto di Tiberio fosse, non solo logico, ma anche giuridicamente irreprensibile; perchè sostituiva, alla osservanza di una tradizione, un giudizio individuale, non sancito da una legge precedente — come fece poi Caio Gracco —, che lo rendesse giustificato. E tuttavia si deve notare, che altro era la mancanza di precedenti per la revoca di un tribuno, e di un plebiscito che permettesse esplicitamente di farlo; altro la esistenza di una decisione, non mai presa, che proibisse ogni destituzione. Poichè, in linea assoluta, poteva parere ovvio che il popolo, se era arbitro per nominare i tribuni, lo fosse pure per destituirli.

Ad ogni modo, una contraddizione implicita nel contegno di Tiberio, si deve constatarla: in quanto egli, dopo di aver violata la sacertà della carica di Ottavio, confidò ugualmente sulla sacertà tribunizia, come piedistallo per la sua ulteriore missione. In ogni caso, riteniamo indiscutibile che la manovra di Tiberio Gracco contro Ottavio fu di netta indole politica, nel campo costituzionale, per preparare il ritorno del potere al popolo, guidato dai tribuni.

E come tale essa venne giudicata dagli avversari, che accusarono Gracco di volersi sbarazzare degli ostacoli legali, per giungere alla tirannide. In realtà

Continua a pag. 6.

Luigi Pareti

MAESTRI E DISCEPOLI

Liszt aveva espresso una volta, con una certa leggerezza, un giudizio poco lusinghiero sui compositori lipsiensi; li aveva chiamati filistei e li aveva accusati di scarsa originalità. Il giudizio ferì particolarmente la sensibilità di Schumann, che lo riteneva ingiusto e offensivo: « Da lei — leggiamo in una sua lettera indirizzata al musicista ungherese — che conosce tante delle mie composizioni, mi sarei aspettato tutt'altro giudizio da quello generale, ch'Ella ha, in modo tanto superficiale, pronunziato su tutta la mia produzione artistica. Se Ella avesse osservato con più attenzione i miei lavori, vi avrebbe trovato quella varietà che io ho cercato di mettere in ciascuno di essi, non solo come forma ma anche come carattere ».

In realtà non era facile penetrare nell'anima della musica di Schumann che procede secondo una dialettica senza precedenti e lontana dalla compostezza delle antiche forme. Era una musica dettata da un profondo sentimento della realtà, e nella discontinuità della concezione annunziava l'avvento di una nuova sensibilità.

Di questa musica si rese interprete sommo Beniamino Cesi, che seppe individuarne la sorgente, specie nelle opere della giovinezza, tra la malinconia profonda e il caustico humor.

Beniamino Cesi fu il discepolo prediletto ed il legittimo erede dell'arte di Sigismondo Thalberg. Il grande pianista ginevrino aveva preso stabile dimora in Napoli nel 1854 e da allora, avendolo ascoltato e avendo scoperto le sue eccezionali attitudini, prese sotto la sua protezione il piccolo Cesi e riuscì a trasfondere in lui i segreti di un'arte insuperata.

Non sempre però i rapporti tra maestri e allievi si svolgono su un piano di così affettuosa cordialità. Haydn e Beethoven, ad esempio, rimasero sempre estranei l'uno all'altro.

Reduce da Londra Haydn si era fermato a Bonn e qui aveva fatto conoscenza con il giovane Beethoven che gli aveva presentato una cantata di sua composizione. Ben impressionato da questo lavoro aveva manifestato il desiderio di prendere il giovane alla sua scuola. Grazie all'interessamento del Conte Waldstein Beethoven potè recarsi a Vienna col consenso e coll'aiuto finanziario dell'elettore Massimiliano. La lettera con la quale il Waldstein accompagnava l'autorizzazione era quanto mai lusinghiera: « Voi siete per andare a Vienna, realizzando un progetto lungamente carezzato. Il genio della musica piange ancora la morte di Mozart: esso ha trovato un rifugio temporaneo in Haydn, nel maestro inesauribile, ma intanto cerca, intorno, il cuore privilegiato che gli servirà di ricovero. Andate e lavorate senza tregua. Dalle mani di Haydn voi riceverete lo spirito di Mozart ».

Beethoven andò e lavorò senza tregua affrontando anche gravi difficoltà economiche, poichè gli era stato ridotto al minimo l'aiuto finanziario da parte dell'Arciduca Massimiliano, ma lo spirito di Mozart rimase nelle mani di Haydn che non si trovò davvero a suo agio con un allievo di tal fatta. Dopo una breve parentesi idilliaca, infatti, le acque si intorbidarono e mentre Haydn si lamentava della scarsa disciplina dell'allievo, Beethoven trovava che il maestro non dedicava eccessiva attenzione ai suoi studi. Quando poi Giovanni Schenk, al quale Beethoven era stato inviato dall'abate Gelineck, scoprì nei quaderni del musicista errori che Haydn si era lasciato sfuggire, Beethoven si ritenne tradito e rifiutò di scrivere nelle prime pubblicazioni, di essere stato allievo di Haydn: « E' vero — spiegava a Ries — ch'egli mi ha dato alcune lezioni, ma è anche vero che non mi ha nulla insegnato ».

•

Chi potè valersi di una guida altrettanto sicura quanto disinteressata fu Domenico Scarlatti che fu educato all'arte da suo padre Alessandro, fondatore della Scuola Napoletana e superba figura di musicista. Nella casa del padre e sotto la sua guida la personalità di Domenico Scarlatti potè formarsi nel modo migliore facendo rapidi progressi sia negli studi teorici che nella pratica del clavicembalo. All'età di vent'anni suo padre, per favorire al massimo grado lo sviluppo di un talento che riconosceva eccezionale, ritiene di doverlo allontanare anche da Roma dove per tre anni lo aveva mandato a perfezionarsi sotto la guida dei valenti maestri Francesco Gasparini e Bernardino Pasquini. La sua lettera di presentazione a Ferdinando dei Medici è monumento di affetto e di consapevole orgoglio paterno: « Domenico mio figlio si porta, col mio cuore, umilmente ai piedi di V.A.R. in attenzione del debito della mia e sua profonda osservanza ed umilissima servitù. Io l'ho staccato a forza da Napoli, dove, benchè avesse luogo il suo talento, non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma; perchè Roma non ha tetto per accogliere la Musica, che ci vive mendica. Questo figlio che è un'Aquila, cui son cresciute le ali, non deve star oziosa nel nido; e io non devo impedirle il volo ».

Dante Ulla

CRONACHE DEL CINEMA

Lo spettatore cinematografico che è seguace del film western *ha imparato a rispettare la violenza, ad avere stima del più forte, a considerare con rispetto il* cow-boy *che, nel bel mezzo dell'Ottocento, sapeva conquistarsi un posto al sole grazie unicamente alla sua abilità nel maneggiare il* revolver. *Fuorilegge, avventurieri e banditi sono abitualmente le principali figure dei film che si ispirano a questo così discusso « genere » cinematografico. Alla fine di tali vicende, chi più chi meno, un pochino si pentono tutti, ma le simpatie dello spettatore — dannose e diseducate simpatie — vanno sempre all'eroe nell'attimo della violenza, al momento del sopruso; il suo pentimento finale è accettato quasi per convenzione, ma non è certo quello che, all'occhio del pubblico, conta come elemento motore della sua partecipazione e della sua emozionalità. A indagare nelle origini remote di un tal genere si arriverebbe lontano e troveremmo forse, oggetto autentico di esame psicanalitico, quella singolare tumultuosa anima del popolo americano che chiude ancora in sè, represse ed inesplose, tutte le ribellioni e le lotte dei primissimi pionieri; ribellioni e lotte che sembrano pienamente trovare il loro sfogo tardivo nella contemplazione di film in cui la violenza ha incontrastata e libera esplosione. Quello, invece, che a noi preme oggi mettere in rilievo è l'apparizione, intolita nel clima* western, *di un atteggiamento morale che, anzichè esaltare la violenza, la deplora, traendone addirittura conclusioni morali (o moraleggianti) fra le più esplicite. Ha la responsabilità di un tale atteggiamento un pur modesto film* western *apparso da qualche giorno sugli schermi romani,* I banditi della città fantasma, *realizzato nel 1948 da Kurt Neuman con il titolo* Bad Men of Tombstone.

•

Il film è polemico fin dai suoi inizi, anche se la polemica si affida piuttosto a uno speaker *che non alle immagini: ci viene presentata una delle tante città minerarie del West e mentre il protagonista compare a cavallo avviandosi verso l'immancabile* saloon, *il commento ci informa che in quei luoghi ha valore solo la forza bruta, e continua su questo tono fino a quando al protagonista non accadono le consuete disavventure: una partita a carte con un baro, una grossa perdita al gioco, un tentativo di impadronirsi del denaro altrui per pagare i debiti, l'arresto conseguente e una conseguente quanto immediata fuga dal carcere insieme con un bandito.*

A questo punto, tuttavia, la vicenda profila subito i suoi temi con una certa decisione. Il protagonista è chiamato a far parte della banda comandata, appunto, dal bandito conosciuto in prigione e immediatamente le sue aspirazioni si rivolgono al grosso colpo in seguito al quale, pieno di denaro, temuto e rispettato, potrà andare a vivere da signore in un grande città, per esempio a San Francisco. Lo sostiene, e anzi lo incita in questi programmi, una fanciulla volitiva che egli ha conosciuto durante una delle tante imprese ladresche compiuta in breve tempo dalla banda. La fanciulla aveva capito con chi aveva a che fare, ma invece di chiamare la polizia, aveva preferito tacere, pensando di trarre abilmente profitto dalla situazione. Viene intanto il giorno in cui il bandito pensa che sia venuto il momento di tirare le somme di quella turbolenta carriera e, sospinto un poco anche dalla donna, eccolo presentarsi al capo e chiedergli di spartire fra quelli della banda il bottino accumulato fin lì. Non tutti, però, sono di questo avviso e si arriva ai ferri corti. Il capo incarica il suo scherano di eliminare quanti non sono d'accordo con lui, ma è lo scherano che ha la peggio. Vista la mala parata, il capo ruba allora un cavallo e torna sul luogo dove teneva nascosto il bottino per impadronirsene e fuggire da solo. Il protagonista lo insegue e lo uccide, quindi, tutto fiero, torna alla cittadina dove la sua donna lo aspetta; torna con il cavallo dell'altro, quello rubato e, scambiato per un ladro di cavalli, viene ucciso a sua volta. Dopo averci sottolineato questa morte quasi in linea col celebre proverbio anglosassone del « postino che suona sempre due volte », lo speaker *trae la morale degli avvenimenti affermando che, in quel modo finiva uno degli ultimi banditi; dopo di lui sarebbe finalmente potuta venire l'età in cui la lotta per la vita sarebbe stata combattuta con il lavoro e non con il* revolver.

L'affermazione, più facilmente ottimistica di quanto non sia in realtà esatta, sta a testimoniare, almeno in un film su mille, la preoccupazione di Hollywood per la sua programmatica esaltazione del mito della violenza e il desiderio, forse, di un più modesto, ma più onesto tipo di eroe cinematografico. Altri elementi positivi, del resto, nel film non ne esistono, tanto più che questa stessa polemica, affidata in genere solamente alla voce dello speaker, *ha un valore moralistico abbastanza esteriore e stenta ad essere riconducibile, attraverso le immagini, a una reale unità drammatica.*

Gian Luigi Rondi

LE VERE CAUSE
DELLA TRAGEDIA DI TIBERIO GRACCO

Continuazione dalla pag. 5.

il successivo passo ch'egli compiè, quando si venne alle nuove elezioni dei tribuni della plebe, per il 132, dimostra ch'egli, per il primo, concepì l'idea fondamentale, che poi tanto fu sviluppata da Cesare in poi, di garantirsi l'autorità permanente di capo-popolo, di *leader* di un partito di plebei, con la potestà tribunizia, non solo sacrosanta, ma anche durevole; sì da poter condurre innanzi la guerra antisenatoria di riforma costituzionale, che avrebbe dovuto riportare direttamente al popolo sovrano le decisioni di tutti i grandi problemi dello Stato. Il che avrebbe significato: l'annullamento delle usurpazioni, più o meno recenti del Senato, e il ripristino delle genuine condizioni, esistenti fin verso il 300 av. Cr.

Naturalmente per i Senatori, ben fermi al rispetto della costituzione vigente, da cui traevano la loro forza, quella di Tiberio Gracco era invece una violazione palese del principio della sovranità delegata, l'inizio di una sedizione, e quindi della tirannide di un capo-popolo.

E Tiberio Gracco, invece di resistere con l'abilità diplomatica, e di camuffare i suoi scopi, li manifestò senza alcun riguardo, durante il periodo elettorale; sia presentandosi nuovamente come candidato per il tribunato del 132, senza aver fatto precedere alcun plebiscito, che riconoscesse esplicitamente la facoltà di iterazione di quella carica; sia promettendo di redigere e proporre nuove rogazioni per plebiscito (ora che si era trovato il modo di impedire il *veto* dei colleghi traditori), che avrebbero fatti compiere passi ulteriori, per la presa di possesso dei poteri, da parte del popolo. Di alcune di queste rogazioni, *promesse*, siamo sufficientemente informati. Si trattava: di distribuire i tesori lasciati da Attalo, re di Pergamo, che aveva costituito il *popolo* romano erede dei suoi bene e possessi, ai nullatenenti a cui fossero assegnati i nuovi lotti recuperati dalla commissione agraria, onde disponessero di iniziali capitali liquidi; di riservare al popolo, invece che al Senato, tutte le decisioni da prendere per l'uso di quella eredità, e per il trattamento del territorio già di Attalo; di abbreviare il servizio militare; di estendere il diritto di provocazione al popolo contro i giudizi dei magistrati; di formare i collegi giudicanti dei tribunali, non solo più con Senatori, ma per metà con cavalieri.

Ma di fronte a tutto ciò, che rivelava in pieno quali nuovi scopi profondamente politici e sovvertenti lo *status quo*, si proponesse Gracco, l'opposizione si fece più decisa ed ardente. Lasciando le accuse minori, e i semplici ripicchi, la prima delle manovre maggiori, contro il capo-popolo, si ebbe nel maggio o giugno del 133, quando Q. Pompeo denunciò, che il pergameno Eudemo, venuto a Roma per portare il testamento di Attalo, aveva consegnato a Tiberio, come al futuro re di Roma, una corona regia ed un diadema.

•

Il clima politico divenne allora irrespirabile: alla fine di luglio, quando si adunarono i comizi per la nomina dei nuovi tribuni, e Tiberio propose ufficialmente la sua candidatura, per l'iterazione alla carica, troppo pochi erano rimasti i suoi sostenitori, mentre i suoi colleghi stessi, per la novità della cosa e per la prevedibile battaglia cogli ottimati, apparivano titubanti. Dopo il voto delle prime due tribù, che avevano votato anche per Tiberio, si sollevarono tali proteste, da parte degli ottimati, che il tribuno Rubrio, che presiedeva l'assemblea, lasciò trasparire nettamente la sua preoccupazione. Mummio allora gli chiese di cedergli la presidenza, ma gli altri otto tribuni si opposero, sostenendo che il nuovo presidente doveva essere sorteggiato fra tutti. L'adunanza fu sospesa, e quando si riaprirono i comizi, il giorno appresso le due fazioni apparivano nettamente schierate, anche dal punto di vista topografico: Tiberio coi suoi nel Tempio e nell'area Capitolina, i Senatori nel Tempio della Fede, nel Foro. E poichè non era più in gioco la questione agraria, ma tutta quanta la concezione politica rivoluzionaria di Tiberio, contro di essa si sentirono solidali, cogli altri, anche quei Senatori che avevano favorito la riforma agraria.

Nel Senato si andò diffondendo l'idea che per la gravità del pericolo fosse necessaria la soppressione del tribuno: ma non si riuscì a convincere il console P. Muzio Scevola, ad addossarsene l'iniziativa e la responsabilità, contro le leggi vigenti, che non consentivano di punir di morte un cittadino senza regolare processo, e senza consentirgli di appellarsi al popolo. Concedere d'altronde l'appello al popolo, che idolatrava Gracco, significava, per i senatori, un sicuro fallimento.

La notizia, che nel Senato si stava cercando il modo per sopprimerlo, venne a conoscenza di Tiberio Gracco, mentre tra i comizianti, assiepati nella piazza del Campidoglio, l'opposizione dei tribuni avversi e degli ottimati sparpagliati fra i plebei, aveva già fatto sorgere una mischia, a colpi di randello. I tribuni dissidenti fuggirono, e i sacerdoti fecero chiudere il tempio di Giove. Intanto Tiberio comunicava ai più vicini quel che i Senatori stavano complottando contro di lui, e, per farsi comprendere, nel grande chiasso, anche dai più lontani, si toccò la testa, per significare che la sua vita era in pericolo. Nel Senato queste notizie giunsero deformate: la fuga dei tribuni venne interpretata come se fossero stati destituiti al pari di Ottavio; il gesto di Tiberio, come richiesta del diadema.

L'impellenza degli eventi, e la violenza del tumulto già scoppiati, non davano ormai facoltà, ai Senatori, di ricorrere al sistema tradizionale, per quanto da tempo in disuso, per sedare le ribellioni, di eleggere un dittatore, che solo aveva il potere di condannare a morte un cittadino, senza concedergli di appellarsi al popolo. E allora, per la prima volta, i Senatori, compiendo una illegalità, certo non meno grave di quella che rimproveravano al tribuno, si costituirono, esorbitando dalla loro competenza, in corte marziale, emettendo un *Senatus consultum*, quello che poi si chiamerà *Senatum consultum ultimum*. Con esso, ordinavano al console, P. Muzio Scevola, di valersi, contro Gracco, non solo dei suoi poteri coercitivi normali, ma anche di quelli straordinari, che il Senato, su proposta del cugino stesso di Gracco, il pontefice Massimo P. Scipione Nasica, gli conferiva. Ma Scevola non ne volle sapere. Allora il pontefice, copertosi il capo colla toga, come un generale sacrificante, e balzato dal suo seggio, gridò: «poichè il console Scevola, con la sua inerzia tradisce la patria, chi la vuol salva, mi segua!». Gran parte dei Senatori, inerpicatisi col pontefice e coi loro clienti sul Campidoglio, incominciarono il massacro. Tiberio, mentre fuggiva per il Clivo Capitolino, cadde, e fu raggiunto con una randellata dal collega Satureio. Rialzatosi, fu riabbattuto; ma il colpo di grazia gli fu inferto dal cugino, Nasica.

Appresso il Senato, a eccidio avvenuto, per salvarne il promotore, Nasica, dichiarò che Tiberio Gracco non era stato un *civis*, che potesse appellarsi al popolo, ma un *hostis*, da trattare come nemico: creando così la famosa, ma cavillosa, giustificazione giuridica, che poi costituì la preliminare fase, per ogni ulteriore applicazione dell'illegale procedura del *Sen. cons. ultimum*. E ancora per difendere Nasica dagli attacchi dei popolari, lo inviò, nel 132, in missione a Pergamo; e precisamente per regolarvi, per conto del Senato, quella successione di Attalo, che Tiberio Gracco aveva voluta avocata al popolo.

La proclamazione quale *hostis*, impedì anche il regolare espletamento del processo intentato, nel 132 stesso, contro gli assassini di Tiberio, dal fratello Caio e da M. Fulvio Flacco. Ed in quella occasione apparve chiarissimo, dalle testimonianze e dai giudizi dei maggiorenti ottimati, che la colpa attribuita a Tiberio Gracco non era davvero quella della riforma agraria, sibbene proprio quella del tentato sovvertimento politico della costituzione vigente. L'ex console Scevola, ch'era pure stato uno dei promotori della riforma agraria, e che pur aveva rifiutato di applicare l'artificio violento del *Sen. cons. ultimum*, e cercato di evitare la strage, richiesto del suo parere circa la legittimità dell'uccisione, dichiarò che l'ammetteva, tessendo l'elogio degli esecutori. Del pari un parente di Gracco, il grande Scipione Emiliano, dichiarò, in quell'occasione: «Se Tiberio aveva in animo di occupare lo Stato, fu ucciso a buon diritto». Qui dunque è formulato in modo esplicito, quale fosse la colpa addossata a Gracco, e la causa ufficiale della sua tragedia.

Non altrimenti i consoli del 132, Rupilio e Lenate, quando attesero al processo contro i complici di Tiberio Gracco, non trassero in causa le riforme agrarie ch'essi stessi applicarono in quell'anno —, sibbene le idee politiche democratiche, antisenatoriali del tribuno, ritenute sovvertitrici della attuale costituzione oligarchica: tra gli altri, due dei ritenuti colpevoli erano i maestri di Tiberio: Blossio, che riuscì a fuggire, e Diofane, che fu giustiziato.

Non crediamo quindi di essere lontani dal vero, quando concludiamo, che l'uccisione di Tiberio Gracco mirò ad eliminare un potente capo popolare, che, rivestito di durevole sacertà tribunizia, aveva deciso di farsi promotore del recupero da parte del popolo e dei magistrati, delle antiche attribuzioni, usurpate, all'uno e agli altri, dall'oligarchia senatoria, e non solo dei terreni demaniali occupati senza misura dai ricchi. Egli ci appare dunque il sicuro modello di quanti ritentarono appresso questa via, fino a Cesare.

Luigi Pareti

STUDI E RESTAURI PULCIANI
tra Ottocento e Novecento

Continuazione dalla pag. 1.

e dal Rajna: ma il primo rinunciò al progetto, il secondo venne arrestato dalla morte quando già si era accinto all'ardua fatica, sì che rimangono di lui solo scritti di impostazione metodologica e iniziali sondaggi sui testi comparati. George Weston nel 1930 curava per il Laterza una nuova edizione del *Morgante*: i risultati della sua revisione e correzione del testo incontravano qualche censura da parte del Volpi e del Barbi, mentre altri studiosi — come il Mazzoni, il Curto e lo stesso Fatini — pur non trascurando di rilevare alcune manchevolezze, riconobbero nel testo miglioramenti sensibili. Sulla scia del Weston si mise in certo senso anche il Fatini, preparandosi alla edizione torinese (con esso il Fatini consentiva nel criterio che la ricostruzione del testo avesse «come base fondamentale» l'unica edizione intera uscita, vivente l'autore e col suo consenso, nel 1483), ma, a differenza del Weston, dalla stampa fiorentina del-l'83 non si distacca che «in quei pochi casi dove è evidente l'errore tipografico o il passo si presenta inintelligibile o di dubbia accezione; in questi unici casi si è valso della lezione data dalla stampa ripolina e da quella veneziana, ambedue, com'è noto, limitate ai primi 23 canti e pubblicate nel 1482».

Lo studio comparato delle suddette edizioni-chiave ha portato il Fatini a fruttuose illazioni anche sul piano storico-critico; così dall'esame dei ritocchi apportati dal Pulci nella edizione dell'83 a quelle precedenti lo studioso crede di poter ravvisare nel P. l'intento di dare alla sua opera — con variazioni lessicali e stilistiche — un colorito più popolare, quasi per attestare concretamente un senso di intima aderenza e simpatia nei riguardi di quegli strati più modesti del popolo che avevano fatto al poema accoglienze sì fervide.

Non possiamo dunque non essere grati al proficuo lavoro svolto dal Fatini nel campo degli studi pulciani nel suo triplice ambito di filologo di bibliografo di critico; e critico di fine discernimento ed equilibrio egli si rivela anche nella rassegna bibliografica da cui abbiamo preso le mosse, utilissima, oltre tutto, perchè l'autore non vi si limita a esporre e illustrare, ma più d'una volta interviene per discutere chiarificare, integrare: come là dove, riprendendo il problema del *riso* nel Pulci, che il Momigliano prima aveva inteso come fine a se stesso e in un secondo tempo come catarsi del Poeta «in antitesi con la tristezza del suo animo», ritiene le due posizioni sostanzialmente non inconciliabili: il *riso* scaturisce sì — nel *Morgante* — spontaneamente dalla fantasia del Pulci, ma «non si esclude che in certi momenti il Poeta abbia trovato nel riso incontenibile del suo spirito creatore lo sfogo catartico di un animo amareggiato». Critica di integrazione dunque, e sempre volta ad affermare le ragioni del concreto al di là di una troppo insistente e unilaterale attenzione ai fatti dello stile e del «mezzo espressivo», come di un sociologismo scarsamente aperto alle bellezze della forma e della parola: ecco perchè la revisione critica del *Morgante*, compiuta dal Getto — che mette in rilievo un Pulci prevalentemente sollecito a dar vita «ad un'arte pura» tutta di stile e che ha come preoccupazione massima l'imprevisto estetico» — non convince pienamente il Fatini, il quale ammette che le parole, il suono, lo stile del popolo «costituiscano la più ricca, la più fresca, la più pura fonte del riso pulciano» ma «in funzione espressiva di quel mondo cavalleresco che, rivissuto dall'anima borghese e colta del Pulci, gli si presentava in pieno dissolvimento». E proprio in questa indicazione riaffiora il problema del rapporto dialettico fra il genio di un poeta e lo spirito del suo tempo, fra la mente creatrice che modella e trasfigura e la materia che di quella mente è nutrimento, tessuto vivificante: sì che, se il postulato dell'autonomia dell'arte può avere riaffermato con più vigore la dignità e l'importanza funzionale dell'artista — l'uno in cui si traduce e si illumina il senso della vita dei *molti* — non evita il rischio di fraintendere il rapporto dialettico che appunto tra l'uno e i molti si produce, in quel mirabile processo di eterna generazione e rigenerazione che nell'arte — tra pensiero e linguaggio — si svolge e del quale si sostanzia la più profonda vita di comunicazione, la spiritualità dei viventi, nell'invalicabile cerchio dell'essere concreto.

Alberto Frattini

UN LOMBARDO DA RILEGGERE: C. DOSSI

Continuazione dalla pag. 1.

gerato delle «sdrucciole» nel Carducci notò qualcosa di fine e di esatto. Arrigo Boito fu felicissimo in quest'uso. Le «sdrucciole» furono una peritissima tastiera dannunziana).

•

Dove ci sono, troppo scoperti, Hoffmann, Poe, Richter (e l'individualismo roussoniano) Dossi decisamente scade. Non interessa più. Dossi era figlio del colore e dell'armonia cremoniane. A più miti e umani soli era nato. (La nebbia padana non è la bruma del nord). Fu un «rivoluzionario» d'egregia forza. Questo non fu ancora messo in luce con il rilievo che merita. Dossi è ancora una viva foresta quasi inesplorata: «lettori» d'ieri lo lessero con occhio stancamente ottocentesco. Neppure Renato Serra, finissimo, ma di pigre letture («per abitudine leggo poche cose moderne» [1914]), si accorse di Carlo Dossi. E' vero che più tardi se ne pentì. In una cordiale lettera a Carlo Linati (Cesena, 21 agosto 1914) scriverà: «Ho dei torti verso i lombardi. Ma ecco come. Del Dossi non ho creduto dover parlare perchè era fuori del mio scorcio, con la vita e la figura; ne ho fatto cenno solo per constatare che i nostri critici non lo apprezzano con la finezza che ci vorrebbe, davanti a un artista raro e un po' disuguale». Ma io penso che a Renato non piaceva tutto quello che è «sfacciato troppo e rivoluzionario»: v. la sua netta e pigra avversione al Lucini; e, in contrasto, il suo indulgente sorriso per il più «facile» Guido da Verona. Peccato. Che io penso a Renato e al Dossi come a due gemmanti primavere delle nostre Lettere.. L'elleniko figlio di Cesena che bella pagina avrebbe saputo scrivere sul cantore di «Lisa».

Fu, ripeto, un «rivoluzionario»: ma certi stendardi lugubri non li sapeva portare.(E poi uno scrittore lombardo ha sempre vicino al suo cuore e alla sua penna una suggestione moderatrice: Manzoni). La malinconia, il sentimentalismo del pavese Carlo avevano «un chiarore roseo d'aurora primaverile» sia pure a tratti «circonfuso di nebbie fumigate dalle proterie irrigui» (G. P. Lucini). Volgeva al satirico con una certa sanità respirata coi sani polmoni della sua terra lombarda: alieno quindi dalla funerea morbosità alla Werther, alla Ortis. La sua adolescenza folta di libri si era nutrita del classico equilibrio virile di un Parini; della potenza architettonica, dell'ansia geologica e cosmica di un Cattaneo; della felice sanità di un Verri; dell'equilibrio che fu dono di un Beccaria.

Sono, queste, gemmate parentele che uno scrittore lombardo non può levarsi dal sangue, anche se inforca, per ansia di cieli nuovi, i più disperati cavalli pegasei.

Gli scrittori, del resto, del periodo consegnato alla storia col felice nome di «Scapigliatura», pur nel vento del lombardo «*Sturm und Drang*» — una meteora di rapido zolfo brilla e si spegne: «*La lettera U*» di I. U. Tarchetti — avevano frequenti nostalgie verso l'equilibrio, verso la «normalità». (Nostra perenne Umanità: Classicità). Arrigo Boito (altro prosatore dell'epoca che merita di essere «riletto» con occhio e sensibilità nuovi) teneva a portata di mano una cotidiana «Bibbia» che gli serviva di antidoto contro quell'impetuoso vento (un po' più in là era la follia): «*Confucius et Mencius - Les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine traduits du chinois par M. G. Pauthier*». Parigi, Charpentier, 1858. Apriamo il «Trapezio»: «Savio Meng-l'eu, discepolo mio prediletto, fin da quel giorno in cui la paralisi m'irrigidì la lingua tu mi sei stato sempre vicino, hai soccorso ai bisogni del mutolo ora indagando i miei cenni, ora seguendo con l'occhio sulla pagina come fai adesso, la cifra del mio pennello. Operando così tu mostri di possedere la più nobile fra le virtù, quella che Kong-tse chiamava *Virtù* d'umanità e perciò ti lodo».

•

Acuto annotatore di visi e di anime e di destini infantili. Ritratti vivi, delicati, commossi. I segretucci, i «colombini pensieri» dell'età favolosa, i «minuti d'oro».

Felicissimo descrittore di donne. A gara col Tommaseo: con meno potenza e meno scalpello, ma anche con meno amidosa compiacenza di effetti: con meno amidosa compiacenza di effetti: meno peso d'inchiostro e meno immalinconiture; con più bruciata liricità.

Dossi ci ha lasciato una delicatissima galleria di *donne*. «Un biondissimo profumo dalla fragranza di muschio vela la tremolante figura e si direbbe una chioma che già s'inanelli a larghe onde (...) ed ecco due occhi lucidi di desiderio e di lagrime». O: «La pelluchia e rosea Olivetta Cuorbello»: quattro parole cremonianamente perfette. Ma, a volte, trae fuori, per dipingere figure femminili, un pennello grosso grosso, grondante di turgidi disquilibrati (difficile è l'equilibrio in scrittori annovia come il Dossi) colori: un pennello *non suo*: donne che hanno la «fragranza di carne». Sarà, ad esempio, la cassiera della baracca di saltimbanchi (nella *Vita di Alberto Pisani*): «un toccone di carte femina, con i capelli a vaso di maggiorana».

E umorista fu. Si ricordi gli ameni ritratti di Zèfiro Virgoletti e di Savina Brembati: «una donna nel fiore della vecchiaia» (in *La desinenza in A*) (Ritratti che devono essere stati cari a Carlo Emilio Gadda). Un umorista di singolare efficacia. Massime in certi suoi veloci graffianti giudizi critici (Di Paolo Mantegazza: «velocissimo nello scrivere. Si direbbe che scrive ancor prima di pensare». Un umorismo di raro garbo e d'una sorridente felicità didimea (Fulqui lo ha finemente suggerito) che aggiunge forza e «durata» al fatto al giudizio alla pittura. Un umorismo, a volte, con «cchi fondi» che fanno pensare a certe singolari pagine di Alberto Cantoni. (E io ancora penso a Carlo Emilio Gadda).

Del romanzo *La colonia felice*, scrisse il Carducci: «E' una rappresentazione potente: a momenti sbalordisce».

•

Audace. Ha scritto pagine con penna sulfurea. Ha usato inchiostri fantastici. Dalla Madonnina del Domm è balzato ad altezze dedalee. (Parlo, s'intende, solo del fatto espressivo). Ha tentato ardite fusioni coloristiche-auditive. Non siamo molto lontani, sul piano stilistico, da certe azzurre vertigini rimbaudine. Ha precorso, in talune pagine inquiete, certe ansie della sensibilissima arte dei nostri tremendi giorni. «*I colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la musica, e verrà tempo in cui si canteranno e suoneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanze o uno spartito, aperto sul leggio*».

•

La sua anima, come tutte le sensibilissime anime degli artisti, aveva momenti d'abbandono — la fatica del vivere —: e allora cercava consolazione nei «veri grandi amici», che sono al di là: «spiriti eletti e immortali che mi circondano, mi parlano, mi abbracciano». Un giorno, tornato a Milano dopo lunga assenza, va, il cuore glie lo comanda, alla casa d'angolo di via Ciovasso e via del Carmine: Luigi Perelli, morto; allunga il passo e si porta in via Solferino 11: Tranquillo Cremona, sole della sua primavera, morto; fugge da questa via ormai per lui buia per sempre e va in piazza Fontana 5: Paolo Gironi è lontano: un marmo in una piazza di Lodi. Allora la sua anima si riempie di lacrime. Tornato a casa, aggiungerà alle sue *Note azzurre*, diario dei suoi palpiti d'uomo e d'artista, una pagina di delicata umanissima mestizia: parole quasi soffocate dalle lacrime, ma che a poco a poco si liberano dal grave peso (il dono dell'artista), si fanno serie; sfumano nello stupore consolatore della musica. Ma il buio delle assenze intorno si fa più fitto onde anche la dolce consolazione della penna. La penna di Carlo Dossi si fermò nel pieno meriggio del suo volo.

Questo scrittore. Con una sua novità che lo onora e lo distingue nettamente dai «lombardi» dell'epoca sua.

Studiò e soffrì, nella breve stagione in cui scrisse, sulle sue inquiete e pur dolci carte.

Sapeva quanto costa scrivere; quanta aspra è la fatica per «farsi uno stile». «*A scrivere io soffro. Ogni linea è per me un dolore*».

Per questo fu un vero scrittore. E ce lo troviamo ancora accanto a noi: giovanissimo.

Carlo Martini

● «Libri e riviste», notiziario bibliografico, mensile, si pubblica ogni mese e contiene un sunto breve e obiettivo di tutte le riviste culturali e di tutti i più importanti studi politici pubblicati in Italia, nonchè un *Indice Bibliografico completo* di tutti i libri che si stampano ogni mese, redatto in base alle «copie d'obbligo» consegnate per Legge alla Presidenza del Consiglio.

● Manara Valgimigli e Giovanni Titta Rosa hanno consegnato all'Editore Cappelli i loro elzeviri per i due prossimi volumi della collana «l'Ippocampo» diretta da Giuseppe Longo che già si è imposta per il suo valore letterario e per l'eleganza dell'edizione. Come è noto, nella stessa collana sono già apparsi volumi di Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Longo e Antonio Aniante.

Rettifica

Illustre e caro Direttore d'*Idea*,

contro le buone norme, il direttore della Gazzetta del Sud *non ha pubblicato una mia rettifica, riguardante l'articolo* All'arrembaggio di Palazzo Venezia, un cocktail di pittori. *L'articolo è d'un tal Fano (che io non conosceva neppure di viso). Il Fano ha scritto che sarei stato io a definire il premio Manerbio «un coktail»; io, invece, quando partecipo ai concorsi sto zitto. Ma giacchè non gioca neppure starsene cheti, allora dirò, contro ciò che ha scritto il Fano, che, secondo me, il Premio Manerbio è bene riuscito e che si tratta di una istituzione ottima. E' una istituzione che fa onore al conte Marzotto: continuatore della tradizione rinascimentale, degli Agostino Chigi, e Giuliano de Medici. La ringrazio, illustre e caro Direttore per la pubblicazione della presente lettera e la ossequio cordialmente.*

LUIGI BARTOLINI

Roma, 16 luglio 1953.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 800 Tribunale di Roma